ساحرٌ وذكيٌّ...

ملؤهُ أفكار بديعة معبَّرٌ عنها بطريقة جميلة مرِحة

Independent

آلان دو بوتون

عَمارَة السَّعادَة



ترجمة: الحارث النبهان

التنوير

آلان دو بوتون

عَمارَة السَّعادَة

الكتاب: عمارة السعادة
تأليف: آلان دو بوتون
ترجمة: الحارث النبهان
عدد الصفحات: 320 صفحة
الترقيم الدولي: 978-614-472-174-2
الطبعة الثانية : 2022

الناشر


دار التنوير للطباعة والنشر

مصر: القاهرة 2- شارع السرايا الكبرى (فؤاد سراج الدين سابقا) - جاردن سيتي
هاتف: 002022795557
بريد إلكتروني: cairo@dar-altanweer.com
تونس: 16 الهادي خفشة - عمارة شهرزاد - المنزه 1 - تونس
هاتف وفاكس: 0021670315690
بريد إلكتروني: tunis@dar-altanweer.com

موقع إلكتروني: www.daraltanweer.com

آلان دو بوتون

عَمارَة السَّعادَة

ترجمة: الحارث النبهان



إلى شارلوت

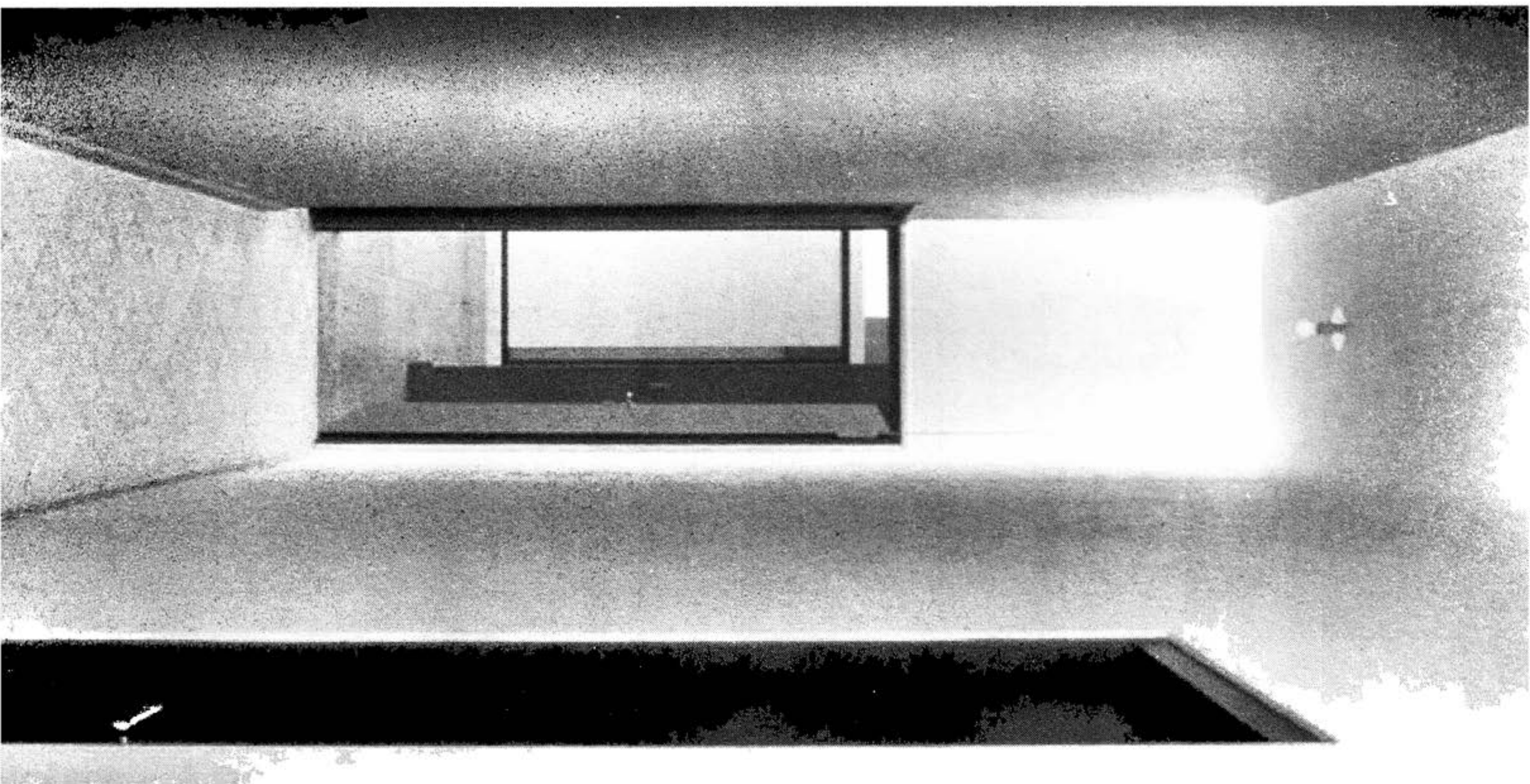
من بين كتب آلا دو بوتون الأكثر مبيعًا: *«الأنباء»*، و*«كيف يمكن لبروست أن يغير حياتك»*، و*«عزاءات الفلسفة»*، و*«فن السفر»*، و*«مباهج العمل وأحزانه»*، *«وقلق المكانة»*، و*«معمار السعادة»*.

يعيش آلان دو بوتون في لندن، وقد أسّس «مدرسة الحياة» (www.theschooloflife.com)، وأسس أيضًا «عمارة حيّة» (www.living-architecture.co.uk).

يمكن الحصول على مزيد من المعلومات بالعودة إلى موقعه على الإنترنت (www.alaindebotton.com).

المحتويات

I- مغزى العمارة 11
II- أيُّ أسلوب نعتمد في البناء........................... 33
IV- مُثُل البيوت.. 119
V- فضائل المباني....................................... 193
VI- وعود هذا الميدان 293
شكر وتنويه.. 317



I- مغزى العمارة

- 1 -

بيتٌ ذو شرفة، قائمٌ عند شارع فيه ثلاثةُ مسارِب. في وقت سابق من هذا اليوم، كان البيت صادحًا بصيحات الأطفَال وأصوات الكبار. وأما بعد أن غادره آخر ساكنيه منذ بضع ساعات (حاملًا حقيبة الظهر المدرسية)، فقد تُرِك البيت ليختبر الصبح لوحده. ارتفعت الشمس فوق سطوح المباني المقبّبة المقابلة، وانداح ضياؤها عبر نوافذ الطابق الأرضي، فصبغ الجدران الداخلية بلون مصفرّ كالزبدة، وأشاع الدفء في الواجهة القرميدية الحمراء الخشنة. شذرات غبار متحرّكة عبر أعمدة من ضوء الشمس، كأنما تقودها إيقاعات فالس صامت. ومن الردهة، كانت شبه مسموعة همهمة حركة السير على بعد مبانٍ قليلة. ومن حين لحين، يُصدر صندوق البريد صريرًا كلما انفتح لكي يستقبل نشرة دعائية تثير الرثاء.

إن في البيت ما يوحي بأنه مستمتع بخلوّه، فهو يعيد ترتيب أحواله بعد انقضاء الليل، إذ يُفرغ أنابيبه ويطقطق مفاصله. ما أكثر ما احتمله هذا الكائن الجليل المخضرم، بعروقه النحاسية، وأقدامه الخشبية، الغائصة في مهدٍ من صلصال: كُرات أطفالٍ ارتدّت بعد اصطدامها بجوانبه المشرفة على الحديقة؛ وأبواب صُفِقت في لحظات غضب؛ وأغطية رأس وُضعت في ممراته؛ وثقل تجهيزات كهربائية وزفراتها؛ وسبّاكون لا خبرة لهم يتحرّون أحشاءه. أسرةٌ من أربعة أشخاص تتّخذه مأوى لها، تصاحبها في سُكناه مستعمرة نمل من حول أساساته، وتصاحبها في الربيع أجيال جديدة من عصافير أبي الحناء في مدخنته. وهو أيضًا يتيح مستندًا لنبتة بازلاء عطرية هشّة القوام (أو لعلها كَسلى فحسب)، مائلة على جدار الحديقة، مستمتعة بسرب نحلات عابرة تغازلها.

لقد صار هذا البيت شاهدًا عليمًا. كان مسرحًا لإغواءات مبكرة؛ ورأى واجبات مدرسية تُكتب فيه؛ وشهد مواليد جدد آتين من المستشفى بأقمطتهم. فاجأتْه في وسط الليل مداولاتٌ هامسة تجري في المطبخ. عرف أماسي شتوية جعلت نوافذه باردة كأنها أكياس بازلاء مجففة؛ وعرف ساعات غروب صيفية منحت جدرانه القرميدية دفئًا كدفء أرغفة مخبوزة منذ قليل.

يوفر هذا البيت ملتجأً جسديًا، وملتجأً نفسيًا أيضًا. إنه يحرس هوية. فعلى مر السنين، كان أصحابه يعودون من فترات أمضوها بعيدًا عنه، فينظرون هنا من حولهم ويتذكّرون من هم. بلاطات أرضية الطابق السفلي ناطقة بالسكينة والجلال المعتَّق، في حين تعرض رتابة خزائن المطبخ نموذجًا لنظام وانضباط لا تعافهما النفس. طاولة الطعام بمفرشها المشمّع المطبوع عليه رسوم نباتية كبيرة يوحي بجذل متفجّر، يهدّئه جدار إسمنتيّ قريب عليه مسحة من صرامة. وعلى امتداد السلّم، لوحات طبيعة صامتة فيها بيضات وليمونات تشد الانتباه إلى جمال الأشياء اليومية وغناها. وعلى رفٍّ تحت نافذة، وعاء زجاجي فيه زهرات زرقاء لها دورها في مقاومة الانشداد إلى حال من الكآبة. وفي الطابق العلوي غرفة ضيقة فارغة تفسح حيّزًا لتفتح أفكار منعشة، وتكشف نافذة زجاجية في سقفها عن غيمات نافدة الصبر، ترتحل سريعًا فوق الروافع وأغطية المداخن.

لعل هذا البيت عاجز عن حلّ جمهرة كبيرة من مشكلات ساكنيه، إلا أن غرفه شاهدةٌ على سعادة كانت لعمارته مساهَمة مميَّزة فيها.

- 2 -

على أن الاهتمام بالعمارة لا يخلو أبدًا من قدْ ر من الريبة. تثار شكوك في جدية هذا الموضوع، وفي قيمته الأخلاقيّة، وفي تكلفته.

يثير التفكير ذلك العدد الكبير من أرفع الناس ثقافة في العالم، ممن ازدروا أي اهتمام بالتصميم والتزيين، بل ساووا بين الإحساس بالرضا وبين أمور لا مرئية ولا مجسّدة.

يقال إن الفيلسوف الرواقي في يونان القديمة، أبكتيتوس، طلب من صديق له انكسر قلبه بعد أن شبَّ حريق في بيته فسوّاه بالأرض، «إن كنت مدركًا حقًّا ما يحكم هذا الكون، فكيف لك أن تحزن على صخور وحجارة جميلة؟» (لا ندري إن كانت الصداقة بين الرجلين قد استمرت بعد ذلك). وتقول الأساطير إن الناسكة المسيحية ألكساندرا باعت بيتها بعد أن سمعت صوت الرب، وحبست نفسها في قبر، ولم تنظر بعد ذلك إلى العالم الواقع خارجه؛ في حين اضطجع زميلها الناسك بول من وادي النطرون في مصر على بطانية، بسطها على أرض كوخ طيني لا نوافذ له، وراح يتلو صلواته ثلاثمئة مرة كل يوم... ما كان ينغّص عيشه شيء غير سماعه أنباءً عن ناسك آخر نام في تابوت، وأفلح في ترداد الصلوات سبعمئة مرة.

ظلّ هذا الزهد موجودًا على مر التاريخ. ففي ربيع سنة 1137، ارتحل الراهب القديس برنارد، الذي كان من كليرفو وكان على المذهب السيسترسياني، فدار من حول بحيرة جنيف كلّها من غير حتى أن يلحظ وجودها. وعلى النحو نفسه، ظل القديس برنار مقيمًا في ديره أربع سنين، لكنه ظلّ غير عارفٍ إن كان سقف غرفة الطعام مقبّبًا (كان مقببًا)، وظل غير عارف عدد نوافذ المعبد داخل كنيسته (ثلاث نوافذ). وفي زيارة إلى دير دوفينيه، أدهش القديس برنار مضيفيه عندما وصل ممتطيًا حصانًا أبيض جميلًا، لأن ذلك كان مخالفة صريحة لقيم الزهد التي كان داعيةً إليها؛ إلا أنه فسّر الأمر بأنه

استعار تلك الدابة من عمه الثري، ولم ينتبه إلى شكلها طيلة أيامٍ أربعة استغرقتها رحلته عبر فرنسا.

- 3 -

على أن ذلك السعي الحازم إلى ازدراء تجربة المتعة البصرية كانت في مواجهته دائمًا محاولات لا تقل عنه مثابرة من أجل صوغ العالم المادي صوغًا جميلًا. كان الناس يرهِقون ظهورهم وهم ينحتون زهورًا على عوارض السقوف، وتزيغ أبصارهم وهم يطرزون صور حيوانات على مفارش طاولاتهم. تخلّوا عن راحة أيام العطلة حتى يعملوا على إخفاء أسلاك كهربائية بشعة خلف حوافّ النوافذ. ثم إنهم فكّروا مليًا في سطوح العمل الملائمة للمطبخ. وهم يتخيلون العيش في بيوت لا طاقة لهم بتكاليفها، رأوها مصوّرة في المجلات، ثم يُلمُّ بهم حزنٌ عند تخيّلهم تلك البيوت التي لا تُطال، مثلما يُلمُّ حزنٌ برجل يمر بامرأة جذابة في شارع مزدحم.

والظاهر أننا منقسمون بين ما يدفعنا إلى التغاضي عن حواسنا، وتخدير أنفسنا إزاء ما يحيط بنا، وبين دافع نقيض يدفعنا إلى الإقرار بمدى ارتباط هويّاتنا بأماكن وجودنا ارتباطًا وثيقًا لا انفصام فيه، يجعلها تتغيّر بتغيّرها. تستطيع غرفة قبيحة أن تقضي على أية شكوك باقية إزاء ما يشوب الحياة من نقصٍ؛ في حين تستطيع غرفة تنير الشمس جدرانها المصنوعة من حجَر كلسي عسلي اللون أن تحيي كل ما هو مفعم بالأمل في نفوسنا.

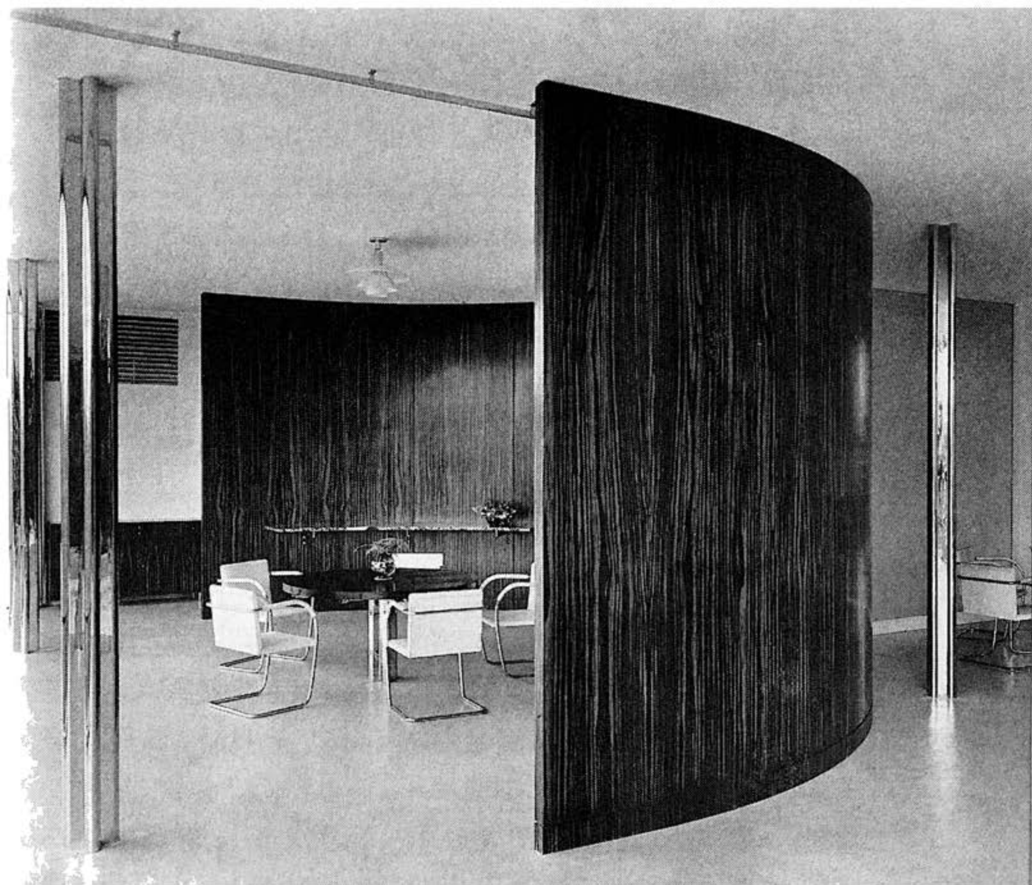
إن الإيمان بما للعمارة من مغزى وأهمية قائمٌ على فكرة أننا نكون -سواء أكان هذا أمرًا حسنًا أو غير حسن- أشخاصًا مختلفين في الأماكن المختلفة. وهو قائم أيضًا على اقتناعنا بأن مهمة العمارة أن تحيي فينا ما قد نكونه في أحسن أحوالنا.

- 4 -

نكون أحيانًا توّاقين إلى الاحتفاء بأثر ما يحيط بنا علينا. ففي غرفة معيشة في بيت في جمهورية التشيك، نرى مثالًا على اجتماع الجدران والكراسي والأرضيات معًا، لكي تخلق جوًا يحظى فيه أفضل ما فينا من جوانب بفرصة للانتعاش والازدهار. نقْبلُ شاكرين ما تستطيع غرفة واحدة حيازته من سلطة علينا.

على أن لتلك الحساسية إزاء العمارة جوانبها الأكثر إشكالًا. فإذا كانت غرفة واحدة قادرة على تغيير مشاعرنا، وإذا كان ممكنًا أن تتوقّف سعادتنا على لون الجدران أو على شكل الأرض، فماذا يحدث لنا في أكثر الأماكن التي نجد أنفسنا مضطرين إلى الإقامة فيها أو إلى النظر إليها؟ وما الذي نعيشه في بيت له نوافذ أشبه بنوافذ سجن، وأرض مبقّعة وستائر بلاستيكية؟

ليست قدرتنا على الاهتداء إلى إغماض عيوننا عن الشطر الأكبر مما يحيط بنا إلا وقايةً لنا من احتمال وقوعنا في عذاب دائم؛ وهذا لأننا لا نكون أبدًا في منجى من رؤية بقع رطوبة، أو سقوف متشقّقة، أو مدن خربة، أو موانئ صدئة. لا يسعنا أن نظل حساسين إلى ما لا نهاية إزاء بيئات ليست لدينا وسيلة من أجل تغييرها إلى ما هو أفضل – ينتهي بنا الأمر إلى عدم تجاوز حدود ما نستطيع احتماله من انتباه إلى ما حولنا. وإذا اتبعنا مواقف الفلاسفة الرواقيين أو مسلك القديس برنار الذي دار حول بحيرة جنيف، فقد نجد أنفسنا آخر الأمر ذاهبين إلى القول بأن ما من أهمية كبرى لشكل المباني، أو لما يكون عليه السقف، أو لطلاء الجدران... ويكون هذا إعرابًا عن حالة انفصال غير نابعة من قلّة الحساسية إزاء الجمال، بقدر ما هي نابعة من رغبة في اتقاء الحزن الذي لا بد لنا من مواجهته إذا تركنا أنفسنا منفتحين على أمور كثيرة يغيب الجمال عنها.



مهمّة العمارة أن تحيي فينا ما قد نكونه في أحسن أحوالنا:
ميز فان در روهن، «ركن الطعام»، بيت توغندهاد، برنو، 1930

- 5 -

لا تعوزنا الأسباب لكي تكون لدينا شكوكنا في الطموح الرامي إلى خلق عمارة عظيمة. نادرًا ما تكشف المباني عن الجهود الكبيرة اللازمة لإنشائها. إنها تلتزم صمتًا محتشمًا عن حالات الإفلاس والتأخير والخشية من الغبار الذي يثيره العمل فيها. فالمظهر اللامبالي مَعلِمٌ متكرّر من معالم سحرها. لا نكتشف إلا عندما نجرّب أيدينا في الأعمال الإنشائية، أننا نضع أنفسنا في العذابات المتّصلة بإقناع المواد، والبشر أيضًا، بالسير وفق مخططاتنا؛ ننخرط في عذابات ضمانِ أن يكون خط اجتماع لوحَيْ زجاج خطًا أنيقًا، وعذابات أن يتدلّى المصباح في مكانه الصحيح فوق السلّم، وأن يعمل سخّان الماء عندما ينبغي أن يعمل وأن تقبل الأعمدة الاسمنتية اقترانها بالسقف من غير مشكلات.

وحتى عندما نفلح في الوصول إلى غاياتنا، فإن لدى مبانينا نزوع خطير إلى التداعي من جديد، بل إلى التداعي بسرعة متزايدة. قد يصعب على المرء أن يسير داخلًا بيتًا أنجز حديثًا من غير أن يشعر بحزن مبكر عندما ينتبه إلى أن الفساد ينتظر نافد الصبر أن يبدأ عمله: ما أسرع ما تتشقّق الجدران! سوف تصفَرُّ الخزائن البيضاء وتظهر بقع على السجادات. إن خرائب العالم القديم تقدّم درسًا هازئًا لكل من ينتظر أن يفرغ البناؤون من عملهم؛ فكم كان أصحاب البيوت في مدينة بومبي معتزّين ببيوتهم!

يروي سيغموند فرويد في مقالته «في الزوال» التي نشرها سنة 1919 قصة نزهة له في جبال دولوميت مع الشاعر رينر ماريا ريلكه. كان يومًا صيفيًا رائع الجمال؛ وكانت الزهور في أوج تفتحها وفراشات زاهية الألوان ترقص فوق الحقول. كان عالم النفس سعيدًا بتلك النزهة (ظلّت تمطر أسبوعًا كاملًا قبلها)، لكن رفيقه سار خافضًا رأسه مثبتًا

عينيه على الأرض، وظل قليل الكلام طيلة النزهة كلّها. ما كان هذا لأن ريلكه غير منتبه إلى ما حوله من جمال، بل لأنه ما كان قادرًا على التغاضي عما في كل شيء من ميل إلى الزوال. فبحسب كلمات فرويد، كان ريلكه غير قادرٍ على نسيان: «أن هذا الجمال كلّه محكوم بالفناء، وأنه لن يلبث أن يختفي مع قدوم الشتاء، مثلما يختفي الجمال البشري كلّه ومعه كل ما أبدعه الإنسان وكل ما يمكن أن يبدعه».

لكن فرويد ما كان متعاطفًا مع تلك النظرة؛ فبالنسبة إليه، تكون القدرة على حب كل ما هو جذّاب -مهما قد يكون هشًّا سريع العطب- سمة مميزة من سمات تمتّع المرء بالصحة النفسية. على أن موقف ريلكه، وإن يكن موقفًا غير مستساغ، مفيدٌ في إبراز كيف يمكن أن يصير أكثر من يأسرهم الجمال أسرًا، وأكثر من يعون وجوده من حولهم، حزانى بفعل طبيعته العابرة. يرى أولئك المتحمّسون السوداويون الثقوب التي سيحدثها العثّ في قماش الستارة فور رؤيتهم نموذجًا صغيرًا عن ذلك القماش، ويرون الخراب الذي سيؤول إليه البيت لحظة رؤيتهم مخطّطه مرسومًا على الورق. بل قد يعمد أولئك الناس، في اللحظة الأخيرة، إلى إلغاء موعدهم مع وسيط عقاري لأنهم يدركون أن ذلك البيت الذي يريدون شراءه (ومعه المدينة كلّها، بل المدنية نفسها) لن يطول به الزمن قبل أن يستحيل حطامًا من حجارة مبعثرة تخطو فوقها الصراصير منتصرة. وقد يجنح هؤلاء إلى تفضيل استئجار غرفة، أو تفضيل العيش في برميل لشدّة ما يكرهون تأمّل ذلك التحلّل البطيء في أشياء يحبّونها.

قد تحيلنا الحماسة للعمارة -في أوجها- إلى بشر مولعين بالجماليات، إلى أشخاص غريبي الطباع لا يجدون مفرًّا من السهر على بيوتهم بحرص لا يقل عما نراه عند القائمين على المتاحف، إذ يجوب الواحد منهم غرف بيته باحثًا عن البقع وفي يديه إسفنجة

أو قطعة قماش رطبة. لا يكون لدى المهووس بالجماليات من خيار غير أن يضرب صفحًا عن صحبة الناس، وعن أن يكون لديه أطفالٌ صغار، وعن أن يخرج لتناول العشاء مع الأصدقاء... سيكون مضطرًا إلى إهمال متابعة ما يدور من أحاديث حتى يظل انتباهه منصبًّا على احتمال أن يميل واحد من الجالسين صوب الجدار فيترك عليه -من غير قصد- بقعة تحاكي شكل رأسه.

إن مما يثير البهجة أن يرفض المرء، بروح قوية، أن يضفي أهمية حقيقية على بقعة هنا أو هناك. إلا أن المولعين بالجماليات يرغموننا على التفكير في ما إذا كانت سعادة المرء متوقّفة حقًا، بعض الأحيان، على وجود بصمة إصبع أو عدم وجودها... يرغموننا على التفكير في أن الفاصل بين الجمال والقبح قد لا يتعدى، أحيانًا، بضعة ملليمترات، وفي أن أثرًا صغيرًا واحدًا يمكن أن يخرّب جدارًا، أو في أن ضربة فرشاة غير موفّقة قادرة على إفشال لوحة تمثّل منظرًا طبيعيًا. علينا أن نشكر تلك الأرواح الحسّاسة لأنها تشير إلينا بصدق مسرحي فتدلنا على إمكانية وجود تناقض حقيقي بين قيَم متنافسة: مثلًا، التعلّق بالعمارة الجميلة والسعي إلى حياة أسَرية كلّها حيوية وعاطفة.

وكم كان الفلاسفة القدماء أصحاب حكمة عندما أشاروا علينا بألّا ننظر بعين الرضا إلى كل ما قد تغطيه حمم بركانية في يوم من الأيام، أو قد يعصف به إعصار، أو تشوّهه لطخة من الشوكولاته، أو يمتصّ بقعة من نبيذ مسفوح!

- 6 -

ثم إن العمارة محيّرة من حيث قلة اتساق قدرتها على توليد السعادة، تلك القدرة التي هي مبرر اهتمامنا بها. صحيح أن بناية جميلة قد تستطيع أحيانًا تحسين مزاج أصابه اضطراب وتراجع، لكنّ هناك

أوقاتًا يعجز فيها أكثر الأماكن لطفًا وعذوبة عن تحريرنا من حزننا أو من كراهتنا بني جنسنا.

فقد يتفق لنا أن نشعر بالقلق أو الحسد حتى إن كان بلاط الأرض الواقفين عليه مستورَدًا من محاجر بعيدة جدًّا، وحتى إن كانت إطارات النوافذ المنحوتة بكل دقة مطلية بلون رمادي ناعم. قد يظل إيقاعنا الداخلي غير متأثّر بما بذله العمال من جهد لصنع نافورة، أو لغرس صف متناسق من أشجار البلوط. بل نحن قادرون على خوض مجادلات تافهة تنتهي بتهديدات بالطلاق حتى عندما نكون في مبانٍ من صنع جيفري باوا أو لويس كاهن. تدعونا البيوت والمباني إلى الانضمام إليها ومشاطرتها حالة نفسية نجد أنفسنا غير قادرين على استدعائها. وفي أحيانٍ كثيرة، نجد أن أنبل عمارةٍ أقل نفعًا لنا من قيلولة بعد الظهر أو من قرص أسبرين.

إن من يجعلون الجمال المعماري عمل حياتهم كلّها مدركون أحسن إدراك كم يمكن أن يكون مسعاهم عقيمًا. فبعد دراسة شاملة لمباني مدينة البندقية، وفي لحظة تجلٍّ محبطة، أقر جون روسكين بأن قلة من أهل البندقية تبدو، في واقع الأمر، مرتقية بفعل العيش في تلك المدينة التي قد تكون أجمل «نسيج» حَضَريّ في العالم بأسره. وصف روسكين كنيسة القديس مارك في كتابه «حجارة البندقية» بأنها «كتاب صلاة يومي، صحيفة قدّاس كبيرة منيرة لا ضمن إطار ورقي، بل في إطار من مرمر، صحيفة مرصّعة لا بجواهر بل برخام سماقي أحمر، مخطوطٌ باطنُها وظاهرُها بحروف من ميناء وذهب».

إلا أن الناس على مقربة من تلك الكنيسة كانوا جالسين في المقاهي يقرأون الصحف ويتشمّسون ويتشاجرون ويسرق بعضهم بعضًا، ومن فوقهم، أعلى سطح الكنيسة، «صور المسيح وملائكته تنظر إليهم» من غير حتى أن يلحظوها.

ستكون العمارة دائمًا قليلة القدرة على منافسة المتطلّبات النفعية اللازمة للبشر لأن ما فيها من قوة يظلّ، أكثر الأحيان، غير قادر على التعبير عن نفسه، ويظلّ غير جدير بالاعتماد عليه. فكم تصعب إقامة البرهان على جدوى الإنفاق على هدم شارع وضيع، لكنه صالح للاستخدام، ثم إعادة بنائه ليصير جميلًا! وكم يجد المرء نفسه في وضع صعب إذا اضطر إلى الدفاع عن منافع إعادة ضبط أعمدة النور المائلة في شارع، أو عن وجوب استبدال إطار نافذة غير متناسق، وذلك في مواجهة احتياجات أكثر ملموسية. ليس للعمارة الجميلة شيء من المنافع الواضحة التي لا لبس فيها كتلك المنافع التي نجدها في لُقاحٍ أو في قصعة أرزّ. من هنا، لن ترقى إقامتها إلى أن تصير أولوية سياسيةً كبرى؛ فحتى إذا أمكن تشكيل العالم الذي صنعه البشر كله -عبر تضحيات وجهود كبيرة جدًا- بحيث يصير مضاهيًا جمال ساحة القديس مارك، وحتى إذا استطعنا قضاء بقية أعمارنا في فيلا روتوندا، أو في «بيت البلور»، فسوف نظلّ أكثر الوقت في مزاج غير حسن.

\- 7 -

لا يقف الأمر عند حقيقة أن البيوت الجميلة غير قادرة على ضمان السعادة، بل إن من الممكن أيضًا اتهامها بالعجز عن الارتقاء بطبائع من يعيشون فيها.

يبدو منطقيًا افتراض أن الناس لا بد وأن يحوزوا شيئًا من خصال المباني التي تشدّهم إليها. ويبدو منطقيًا توقّع أن يتعلموا شيئًا عن الصبر والثبات، والرقّة والعذوبة، والذكاء والانفتاح، والتشكّك والثقة، إن كانوا قادرين على الإحساس بجمال بيت مزرعة عتيق جدرانه من حجارة منحوتة بالإزميل نحتًا غير منتظم ومثبتة بملاط خفيف، وإذا كانوا قادرين على رؤية الجمال في ضوء الشموع على

بلاطات الجدران المزخرفة باليد، وإذا كانوا قادرين على أن تُغويهم مكتبات ممتلئةٌ رفوفها من الأرض إلى السقف كتبًا تنبعث منها رائحة غبار حلوة، وإذا كانوا راضين بالاستلقاء على الأرض وتحسّس حدود سجادة تركمانية كثيرة العقد.

إلا أنه مهما تكن كثيرة أوجُهُ القرابة النظرية بين الجمال والطيبة والصلاح، فإن مما لا يمكن إنكاره (احتكامًا إلى ما نراه موجودًا أمامنا في الواقع) أن المزارع والسقائف والعزبات والبيوت القائمة على ضفاف الأنهار أماكن يعيش فيها ما لا حصر له من قتلة وطغاة وساديين ومتعجرفين؛ وهذا كلّه يشير -بلا مبالاة مخيفة- إلى فداحة التفارق بين حياة أولئك الناس وبين الخصال المجَسّدة في ما هو محيط بهم.

لعل اللوحات التعبّدية في القرون الوسطى تحاول تذكيرنا بالحزن وبالخطيئة، ولعلّها تسعى إلى الأخذ بأيدينا بعيدًا عن الخُيلاء والمطامح الدنيوية لكي تجعلنا أكثر تواضعًا أمام أسرار الحياة ومشقّاتها؛ لكن تلك اللوحات تكون معلّقة في الصالات، غير قادرة على إبداء أي قدر من الاعتراض، في حين يقدّم الندل مُقبّلات خفيفة ويعمل الطبّاخون على تحضير الأطباق التي ستعقبها.

نعم، قد تكون للعمارة رسالة أخلاقية؛ لكنها لا تمتلك سلطة إنفاذها، بكل بساطة! إنها لا تضع القوانين لنا، بل تطرح مقترحات؛ وهي داعية لنا، لا آمرة علينا، إلى محاكاة روحها من غير أن تكون لها قدرة حتى على وقاية نفسها من الإساءات.

علينا أن نتحلى بقدر من كرم الطباع يمنعنا من لوم المباني على إخفاقاتنا، ويحمِلُنا على العمل بالمشورة التي لا تستطيع العمارة عرضها علينا إلا بطريقة تكاد تكون خفيّة.



سنظلّ أكثر الأحيان في مزاج سيئ:
فليب جونسون، «بيت البلور» نيو كانان، كونيكتيكت، 1949

- 8 -

قد يمكن القول في آخر المطاف إن الشك في العمارة متركّز على تواضع ما يمكن -واقعيًا- ادعاؤه باسمها. فالظاهر أن توقير المباني الجميلة ليس بذلك الطموح السامي الذي يتيح لنا أن نعلق عليه آمالنا بالسعادة؛ على الأقل إن قورن بالنتائج الواضحة الممكن توقّعها من حل عقدة علمية أو من الوقوع في الحب أو تكوين ثروة أو إطلاق ثورة. إن من شأن العناية المفرطة بميدان لا يحقق إلا أقل القليل لكنه يستهلك قدرًا كبيرًا جدًا من مواردنا أن ترغمنا على الإقرار بأن في هذا قدرًا مقلقًا، بل مخزيًا، من مجافاة الصواب.

تكاد العمارة تشارك العناية بالحدائق ذلك القدر نفسه من ضعف الأثر؛ فالاهتمام بمقابض الأبواب الداخلية في بيت من البيوت، أو بتزيينات السقوف، يمكن أن يبدو أمرًا قليل الشأن مستحقًا الهزء مثله مثل الاهتمام بنمو وردة أو حوض من الخزامى. أليس حريًا بنا استنتاج أن هناك قضايا أجلّ شأنًا يستطيع بنو البشر تكريس أنفسهم لها؟

على أن مواجهة بعض من أسوأ النكسات التي تشوب الحياة السياسية والانفعالية قد تجعلنا نتوصّل إلى تقييم لأهمية الجمال يكون أكثر ترفّقًا به -أي لأهمية تلك الجزُر من الكمال التي تستطيع جعلنا نعثر فيها على صدى مثالٍ كانت لدينا آمال بأن نجعله هدفًا دائمًا نسعى إليه. قد يكون على الحياة أن تَظهر لنا من خلال بعض أكثر ألوانها تراجيدية قبل أن نصير قادرين على بدء ارتقائنا إلى استجابة بصرية سليمة إلى تَقْدِماتها الخفية، سواء أكان ذلك على هيئة نسيج مزخرف أو على هيئة عمود ذي تاج مُزيّن أو مصباح أو بلاط أردوازي. يكون عاشقان شابان أقل ميلًا إلى التوقّف للإعجاب بجدار قرميدي أضرّت به الأنواء، أو بانحدار درابزينٍ نازل إلى ردهة، فقلّة الانتباه إلى جُزُرِ الجمال المحدودة تلك رديفٌ لاعتقاد متفائل عند ذينك العاشقين بإمكانية بلوغ نوع من السعادة أشد وضوحًا وأكثر ملموسية.



عدم الاكتراث ببيت جميل:

«هرمان غورينغ»، بالأبيض، في بيت مع السفير الفرنسي. وإلى اليمين الجنرالان فيلمين وملخ. وفي الخلفية، لوحة «*القديستين مارغريت ودوروثيا*» الألمانية (من القرن الخامس عشر)، ولوحة «*لوكريتيا*» للفنان لوكاس كراناخ (1532)

قد يحدث أن نفعل شيئًا يترك في حياتنا علامة مؤذية لا سبيل إلى محوها قبل أن يبدأ ظهور أي أثر ملحوظ للعمارة علينا... نتزوج شخصًا ما كان حسنًا أن نتزوجه، أو نبدأ في أواسط العمر عملًا لا يرضينا، أو نفقد شخصًا نحبه. وذلك لأننا عندما نقول إننا «تأثرنا» بمبنى من المباني، فإننا نُلْمِح إلى إحساس مُرٍّ/ حلو بالتضاد بين الخصال السامية المطبوعة في تلك المنشأة وبين واقع عام أكثر اتساعًا وحزنًا نعرف أن تلك الخصال موجودة ضمنه. ترتفع الغصّة إلى حلوقنا عند رؤية الجمال لعِلمنا ضمنًا بأن بما يوحي به من فرحة ليس إلا استثناء.

قال اللاهوتي الألماني بول تيليخ في مذكراته، إن الفن ما كان يُحدِثُ أي أثر في نفسه عندما كان شابًا فتيًا مدللًا خليّ البال، على الرغم من كل ما بذله والداه ومعلموه من جهود تربوية صادقة. ثم أتت الحرب العالمية الأولى فاستدعي إلى الخدمة العسكرية. ولما غادر كتيبته في إجازة مؤقتة (قتل ثلاثة أرباع تلك الكتيبة في الحرب)، وجد نفسه في متحف القيصر فريدريك في برلين؛ وكانت في الخارج عاصفة مطيرة. هناك، في صالة صغيرة في طابق علوي، وقف قبالة لوحة «العذراء وطفلها مع ثمانية ملائكة منشدين» لساندرو بوتيشيلي. قابلت عيناه نظرة العذراء الحكيمة الرقيقة الحانية، ففاجأه نشيجٌ ما كان قادرًا على ضبطه. مرَّ وقتها بما وصفه بأنه لحظة «وَجدٍ كاشفة»: دموع راحت تنسكب من عينيه لشدة ما هاله الفارق بين جو اللوحة الرقيق رقَّة استثنائية وبين الدروس البربرية التي تعلّمها في الخنادق.

تكتسب أشياء جميلة كثيرة قيمتَها عندما تصير في محاورة مع الألم. ويتضح أن ملاقاة الأسى واحدٌ من الشروط المسبقة لتقدير الجمال المعماري. فبمعزل عن بقية الشروط كلّها، قد يقتضي الأمر أن يكون في نفوسنا شيء من الحزن قبل أن تفلح المباني في مسّ قلوبنا.



لا تكون الحياة على هذا النحو عادة:
كِن شوتلورث، «البيت الهلالى»، ويلتشاير، 1997



ساندرو بوتشيلي، «العذراء وطفلها مع ثمانية ملائكة منشدين»، 1477

- 9 -

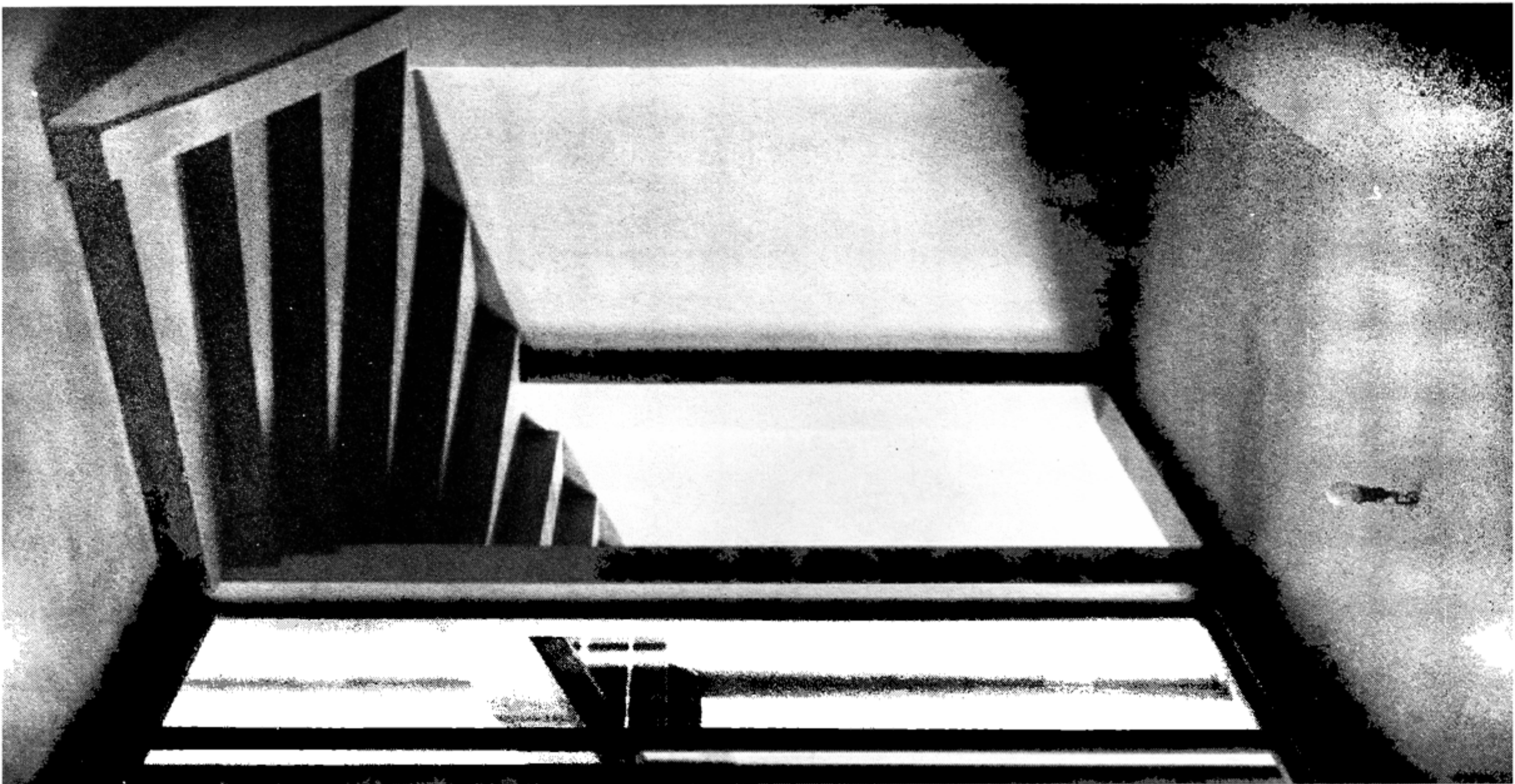
من هنا، يفرض علينا التعامل الجاد مع العمارة متطلّبات فريدة مرهقة. فهو يطالبنا بأن ننفتح على فكرة أننا متأثّرون بما يحيط بنا حتى عندما يكون مصنوعًا من مواد رخيصة، وحتى عندما تكون تكلفة تحسينه كبيرة من حيث الوقت والمال. يعني هذا إقرارًا بأننا معرَّضون لأن نتأثّر تأثّرًا غير ملائم بلون ورق الجدران، واعترافًا بأن عزيمتنا قابلة لأن تضعف إن كان مفرش السرير قبيحًا. وفي الوقت عينه، يعني هذا اعترافًا بأن المباني غير قادرة على إيجاد حل لأكثر من جزء بسيط مما نعيشه من قلة الرضا، وغير قادرة على منع الشرور من الوقوع تحت أنظارها. لن تشكّل العمارة -حتى في أبهى حالاتها- أكثر من اعتراض صغير يشوبه النقص على حالة الأمور في العالم (اعتراض مكلف، ونزّاع إلى الخراب، وغير صالح للاعتماد عليه نفسيًا). وأكثر من هذا غرابة أن العمارة تطالبنا بتخيّل أن السعادة يمكن أن تكون ذات طبيعة لا زهوّ فيها ولا بطولة، وأن من الممكن العثور عليها في مساحة من أرضية خشبية عتيقة أو في انسكاب نور الصباح على جدار جصّي... أي في مَشاهدَ جمال هشّة، عابرة، خالية من كل ما قد يكون استثنائيًا، لكنها تمسّ نفوسنا لإدراكنا ما هو محيط بها من خلفية قاتمة.

- 10 -

وأما إذا قبلنا أن للموضوع مشروعيته، على الرغم مما سبق كلّه، فإن سلسلة أسئلة جادة مثيرة للجدل لا تلبث أن تنفتح من غير تأخير. يصير علينا أن نواجه نقطة إشكالية يرتكز عليها شطر كبير جدًّا من تاريخ فن العمارة. يصير علينا أن نسأل: كيف يمكن، على وجه التحديد، أن يكون شكلُ بناء من المباني جميلًا؟

أدرك لودفيغ فتغنشتاين جسامة هذا التحدي بعد أن ترك دراسته

الجامعية ثلاث سنين حتى ينشئ في فيينا بيتًا لشقيقته غريتل: أشار هذا الرجل صاحب كتاب «مناقشة منطقية فلسفية» إلى ذلك بقوله،: «تظنون أن الفلسفة صعبة! لكني أقول لكم إنها لا شيء إن قورنت بصعوبة أن يكون المرء معماريًا جيّدًا».



ii– أيُّ أسلوب نعتمد في البناء

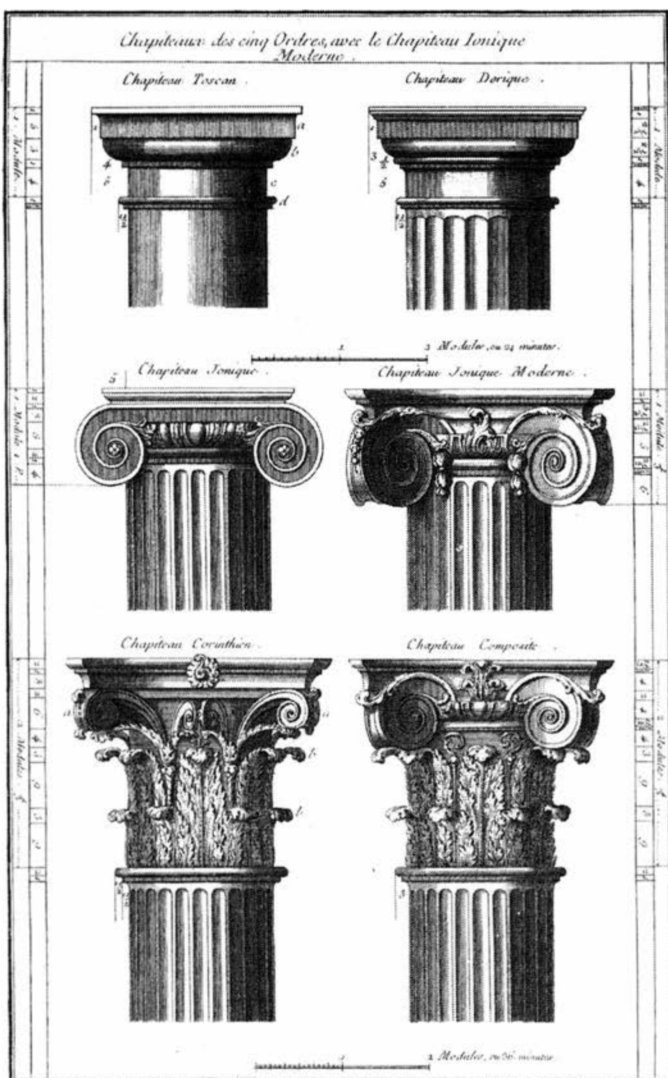
- 1 -

متى يكون المبنى جميلًا؟ إن كنت صاحب تفكير عصري، فسوف ترى هذا السؤال غريبًا؛ بل قد تراه سؤالًا لا سبيل إلى الإجابة عنه لأن مفهوم الجمال نفسه صار يبدو أشبه بفكرة مقدّر لها أن تثير مناقشات طفولية عقيمة. فكيف لأيٍّ كان أن يزعم معرفة ما هو جذّاب؟ كيف لأيٍّ كان أن يأتي بحُكم فاصلٍ بين المزاعم المتنافسة للأساليب المعمارية المختلفة أو أنّ يدافعَ عن خيار بعينه في مواجهة أذواق مختلفة لدى أشخاص آخرين؟ وهذا لأن خلق الجمال -أي العمل الذي كان معتبرًا مهمة المعمار المركزية- قد انسحب انسحابًا هادئًا من ساحة المناقشة المهنية الجادة وتراجع إلى ميدان المتطلّبات الخاصّة غير الواضحة.

- 2 -

ما كان الناس يظنّون دائمًا أن معرفة كيف نبني بطريقة جميلة أمرٌ صعب. فعلى امتداد أكثر من ألف سنة من تاريخ الغرب، كان البناء الجميل مرادفًا للبناء الكلاسيكي، أي لتركيب مكوَّن من مقدمة معبد وأعمدة مزيَّنة ونسَب متكررة وواجهة متناظرة.

وُلد أسلوب العمارة الكلاسيكي لدى الإغريق، ثم نسخه الرومان وطوَّروه. وبعد فترة زمنية طالت ألف عام، أعادت اكتشافه الطبقات المتعلّمة في إيطاليا عصر النهضة. ومن شبه الجزيرة الإيطالية، انتشر المذهب الكلاسيكي غربًا وشمالًا فاكتسب «لكنات» محلية، وصار يجري التعبير عنه باستخدام مواد جديدة. صارت المباني الكلاسيكية موجودة في مناطق متباعدة، من هلسنكي إلى بودابست، ومن سافاناه إلى سان بيتسبورغ. جرى إضفاء الحسّ الكلاسيكي على التصميم الداخلي، فصارت لدينا كراسٍ وسقوفٌ كلاسيكية، وحمّامات وأسرّة كلاسيكية أيضًا.



قواعد الأعمدة الكلاسيكية:
صفحة من صفحات التصميم المعماري في الكتاب الذي حرّره دنيس ديدوروت بعنوان «إنسايكلوبيدي»، 1780





إجماع على امتداد المدينة في ما يخصّ الجمال:
جون وود الأكبر، نورث سايد، ساحة كوين، باث، 1736

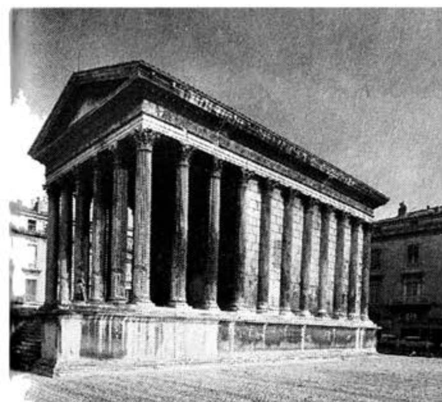




الصورة اليسرى: قوس قسطنطين، روما، 315 م؛ الصورة اليمنى: روبرت آدم، بناء له قبة خلف الواجهة، كيدلستون هول، 1765

على الرغم من أن الاختلافات بين النسخ المتعدّدة من النزعة الكلاسيكية كان أكثر ما استقطب اهتمام المؤرخين، فإن نقاط التماثل هي الأكثر إثارة للدهشة، في آخر المطاف. فعلى امتداد مئات السنين، ساد شبه إجماع على كيفية صنع نافذة أو باب، وكيفية تزيين الأعمدة والأقواس التي تعلو واجهات البيوت، وكيفية الوصل بين الغرف والممرّات، وكيفية تشكيل الأشغال المعدنية والمصبوبات... كان ذلك كله قائمًا على فرضيات صاغها معلمو عصر النهضة ومعماريوه ثم تعمَّمت عبر كتب التصميم المعماري الموجهة إلى جمهور البنائين.

كان هذا الإجماع قويًا إلى حد جعل مدنًا بأسرها تحقّق وحدة أسلوبية على امتداد ساحات وشوارع كثيرة. انتهى الأمر باللغة الجمالية التي يعود تاريخها إلى معبد أبولو في مدينة دلفي إلى أن صارت لغة بيوت يسكنها محاسبون في إدنبره ومحامون في فيلادلفيا.





الصورة اليسرى: ميزون كاريه، نيمز، 130م.؛ الصورة اليمنى: جوزيف هانسوم، قاعة المدينة، بيرمنغهام، 1832

ما عاد لدى قلة صغيرة من المعماريين الكلاسيكيين وزبائنهم شعور بأي دافع إلى توخّي الأصالة. ما كان مهمًا هو الإخلاص لـ«القانون»؛ وصار التكرار معيارًا سائدًا. فعندما صمّم روبرت آدم «كيدلستون هول» في سنة 1765، كان مصدر اعتزاز في نظره أن يدخِل نسخة دقيقة من «قوس قسطنطين» المبني في سنة 315 م في تصميم مبنى ذي قبة. كما حظيت «مدرسة إدنبره الثانوية» التي صممها توماس هاملتون (1825) بالثناء، لما كان فيها من تقليد بارع لمعبد دوريس في البارثينون في أثينا (438 ق.م.)، وذلك على الرغم من أنها مبنية من حجارة رمادية داكنة مجلوبة من منطقة كريغليف، ومن أنها قابعة تحت سماء اسكوتلندية كئيبة، فضلًا عن وجود دعامات معدنية تحمل سقفها. وأما مبنى توماس جيفرسون في جامعة فيرجينيا في مدينة تشارلوتسفيل (1826)، فقد كان نَسخًا (من غير خجل) لمعبد فورتونا فيريليس الروماني (100 ق.م.) ولحمامات ديوكريتيان (302 م.). وكانت قاعة المدينة الجديدة في بيرمنغهام التي صمَّمها جوزيف

هانسوم في سنة 1832 تبنيًا مخلصًا لـ«ميزون كاريه» الروماني في مدينة نيمز (130 م.) مع أنها بنيت في قلب مدينة صناعية.

على هذا النحو، ما كانت أجزاء كبيرة من العالم الذي صنعه الإنسان في أوائل العصر الحديث مخالفة، من حيث مظهرها الخارجي على الأقل، لكثير من الفرضيات المعمارية التي كانت لدى الإمبراطور الروماني ماركوس أوريليوس، لكنها بُعثت مؤقتًا كأنما بفعل سحر.

- 3 -

وأما في ما يتّصل ببيوت أكثر بساطة وأقل تكلفة، فقد كان هناك ذلك الإجماع نفسه على أسلوب البناء الأكثر ملاءمة؛ لكن «القانون» هنا ما كان ناتجًا عن أية رؤية ثقافية مشتركة، بل عن جمهرة من القيود التي تحد من الخيارات المتاحة للناس.

كان المناخ في صدارة تلك القيود. ففي ظل انعدام وسائل مقبولة التكلفة لمقاومة أثر المناخ، كانت هناك قائمة محدودة من الخيارات المعقولة المتاحة من أجل إقامة جدار أو إنشاء سقف أو بناء واجهة. ثم إن ارتفاع تكاليف نقل المواد من مناطق بعيدة عمل بدوره على تقليل الخيارات التصميمية، وأرغم أكثر أصحاب البيوت على أن يقبلوا طائعين ما كان متوفرًا من حجارة أو خشب أو طين. وبدورها، عملت صعوبة السفر على الحد من انتشار المعارف المتّصلة بأساليب البناء البديلة. وكان من شأن تكاليف الطباعِة أن قللت عدد الناس الذين شاهدوا صورًا كثيرة لأشكال البيوت في بقاعٍ أخرى من العالم (هذا ما يفسر رؤية يسوع المسيح مولودًا في أماكنَ تبدو كأنها بيت جبلي، عندما ننظر إلى كثير من أعمال الفن الديني في بلدان الشمال).

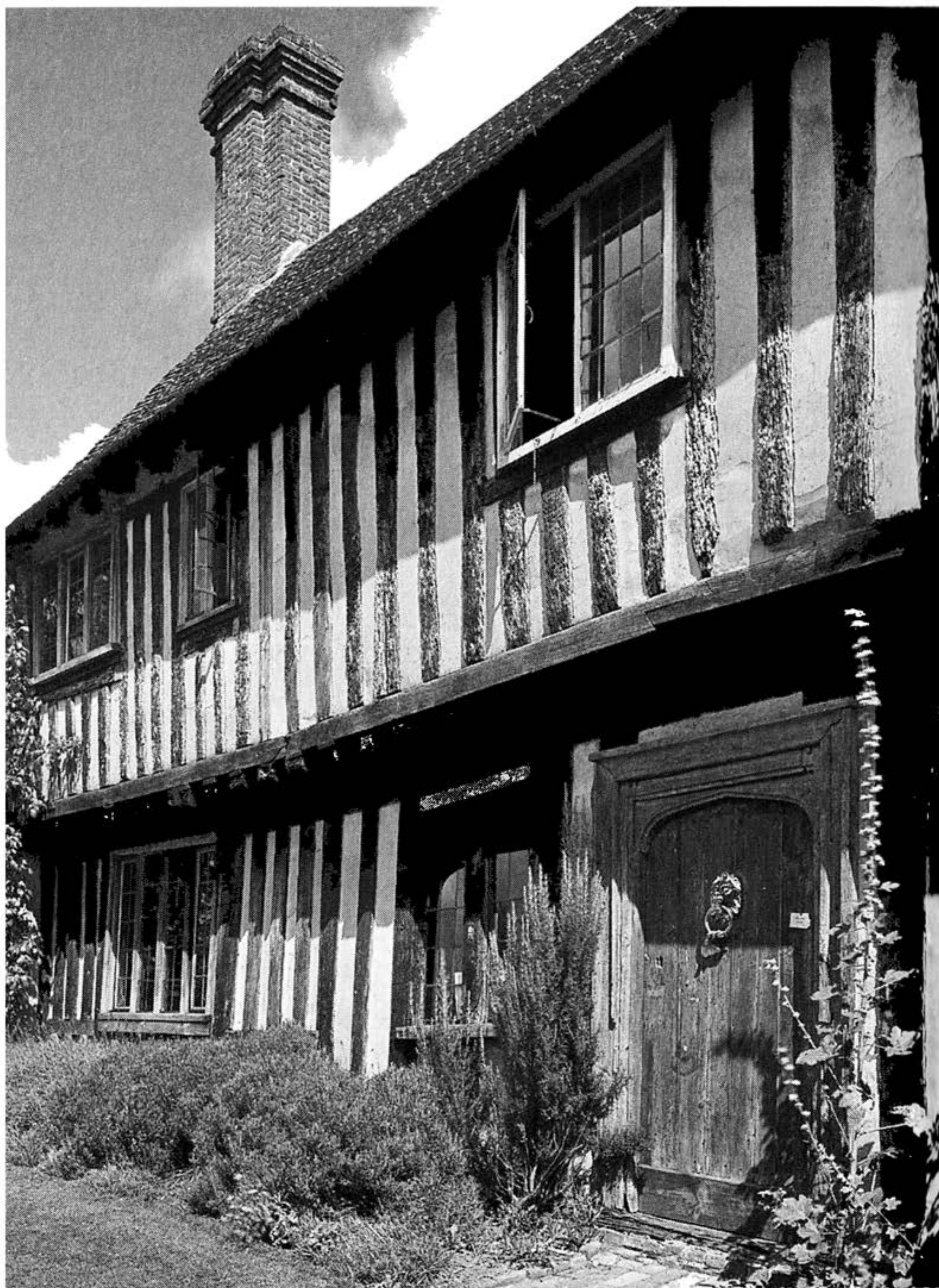
لقد ولدت تلك القيود هويات معمارية محلّية قوية. فضمن نطاق مساحة بعينها، كانت البيوت مبنية كلّها من مواد المنطقة نفسها؛ وكان

ذلك التماثل يخلي المكان لكي يحل محله تماثل آخر على ضفة النهر الأخرى، أو على الجانب الآخر من الجبل. لهذا السبب، كان ممكنًا تمييز بيت من منطقة كِنْت عن بيت من منطقة كورنوول بنظرة سريعة واحدة؛ أو تمييز مزرعة في منطقة دجورا عن مزرعة في إنغاداين. وفي أكثر البقاع، ظلت البيوت تُبنى مثلما كانت تبنى من قبل، وذلك باستخدام ما هو متوفّر من مواد، مع غياب أي وعي جمالي ذاتي بالنظر إلى اعتزاز أصحاب البيوت الأولي البسيط بنجاحهم في توفير مأوى لهم.

- 4 -

وبعد ذلك، في ربيع سنة 1747، كان شابٌّ لديه ميل أنثوي إلى الرفاهية والياقات الحريرية وتبادل النمائم قد اشترى كوخًا قائمًا على أربعين أكرًا من الأرض كان ملكًا لحوذيّ في توكينهام، على نهر تايمز؛ وشرع ذلك الشاب يبني لنفسه فيلا كان من شأنها أن أضفت تعقيدًا خطيرًا على الإحساس السائد بما ينبغي أن يكون عليه مظهر أي بيت جميل.

كان في مستطاع معماريين كثيرين بناء بيت لهوراس والبول (الابن الأصغر لرئيس الحكومة البريطانية، السير روبرت والبول) بحيث يكون مناسبًا للأرض التي اشتراها وأطلق عليها «عزبة بالديان». وكان ممكنًا أن يبدو ذلك البيت مثل بيت والده، هاوتون هول، على ساحل نورفولك الشمالي. إلا أن والبول الشاب آثر المحافظة على كونه مختلفًا عن الآخرين في العمارة مثلما كان يؤثر الاختلاف في الملبس والكلام واختيار العمل. ومع أنه تلقى تعليمًا كلاسيكيًا، فقد كان اهتمامه منصبًّا على القرون الوسطى التي سحرته بما فيها من أعمال أيقونية رآها في الكنائس الصغيرة الخربة، وبما في تلك الأيقونات من مقابر ومن ضياء القمر ومن فرسان مدرّعين (خاصة). من هنا، قرر والبول أن يبني لنفسه أول «بيت قوطي» في العالم.



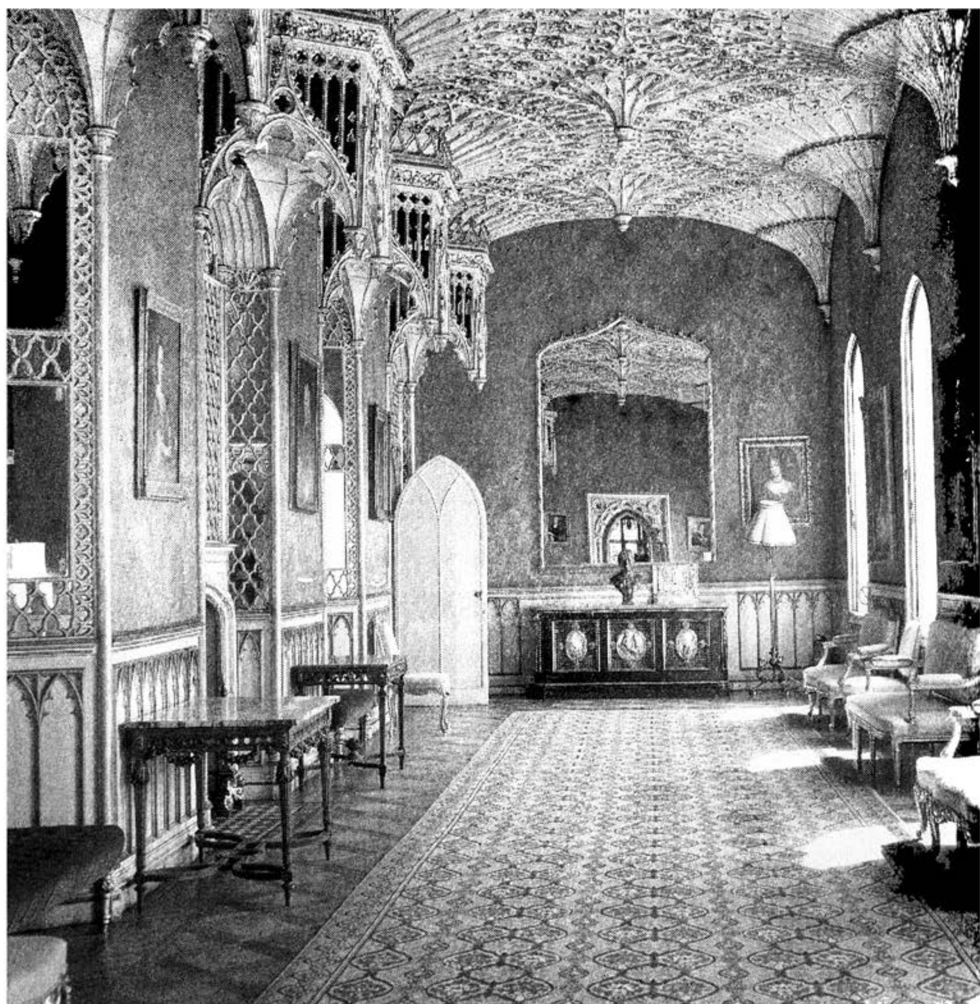
ما كان متاحًا إلا لقلة من الناس رؤية صور تبيّن أشكال البيوت في مناطق أخرى من العالم:
سمولهايذ بليس، تنتردن، كنت، أوائل القرن السادس عشر



فهم جديد لجمال البيوت:

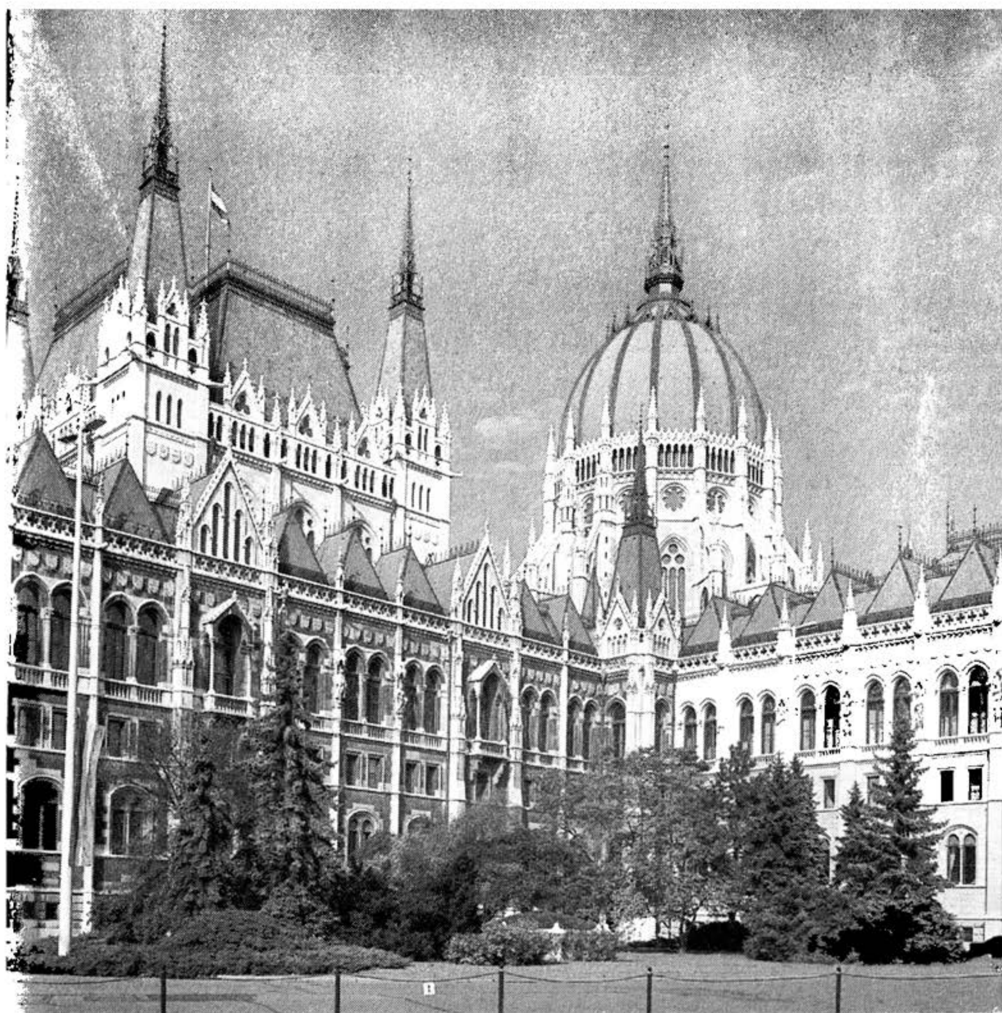
هوراس والبول، ستروبري هيل، تويكنهام، 1750 - 1792

ولما كان أحد من قبله لم يحاول أبدًا تطبيق النموذج الكنسيّ الذي كان في العصور الوسطى على بناء البيوت، فقد وجد والبول نفسه مضطرًا إلى الابتكار. صمم موقد بيته على غرار ضريح الأسقف بوشيير في كاتدرائية كانتربري، ونسخ تصميم رفوف مكتبه من ضريح آيمير دو فالانس في ويستمنستر آبي، واستمدَّ شكل سقف القاعة الكبرى مما رآه في كنيسة هنري السابع في ويستمنستر آبي من قطاعات رباعية وتزيينات على هيئة ورود كبيرة.



الرواق الطويل، ستروبري هيل

ثم فرغ من بناء البيت، فما كانت لديه رغبة في إبقاء ما صنعه قيد الكتمان. دعا معارفه جميعًا إلى جولة في البيت الجديد، وكان من بين المدعوّين عدد كبير من النبلاء وصنّاع الرأي في البلاد. وحتى يبرهن هوراس والبول على كياسة طبعه فقد أصدر بطاقات من أجل عامة الناس أيضًا.



أكثر الأساليب المعمارية سموًا وملائمة:
إمري ستينبل، مبنى البرلمان، بودابست، 1904

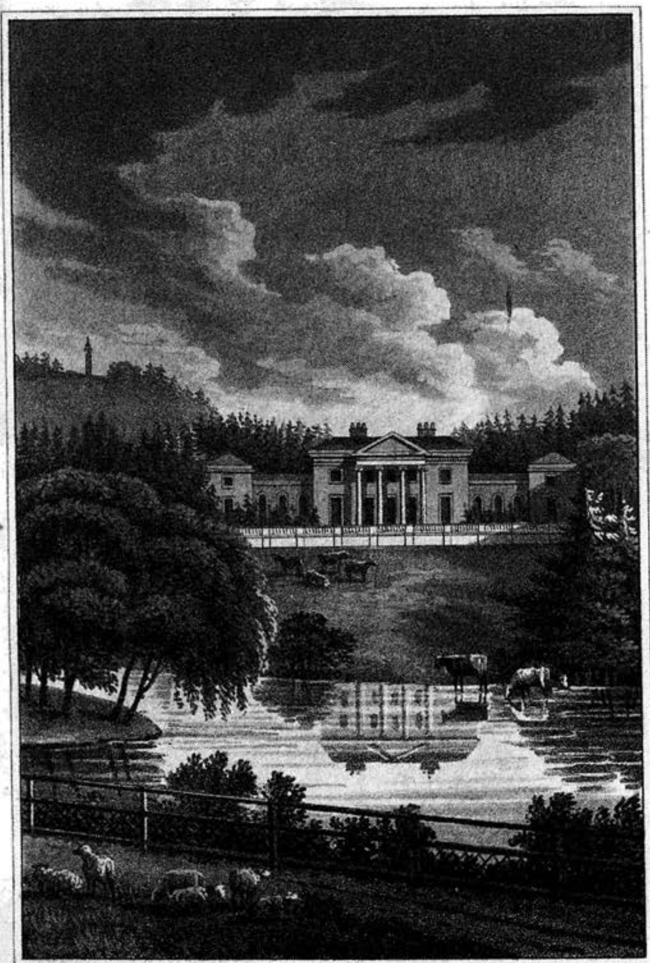
أتى الناس، وجالوا في البيت، وبدأ كثيرون من ضيوف والبول المشدوهين، التساؤل عما إذا كان جديرًا بهم أيضًا أن يمتلكوا الجرأة اللازمة لهجران النمط الكلاسيكي، والتوجّه إلى النمط القوطي. بدأ هذا الميل متواضعًا، وراحت تظهر بيوت متفرقة عند ضفة نهر هنا، أو عند شاطئ بحري هناك. لكن بضعة عقود انقضت، فتحوّل الأمر إلى

ثورة في الذوق استطاعت أن تهزّ جوهر الفرضيات التي كان الإجماع الكلاسيكي قائمًا عليها. بدأت المباني القوطية تظهر في بريطانيا، ثم بدأ ظهورها في أوروبا وشمال أميركا. تجاوز الأمر أصوله الأولى عندما كان نزوة شخص محبّ للفنون، واكتسب التوجّه الجديد مكانة وأهمية في عالم العمارة؛ ثم لم تنقض أكثر من خمسين سنة، أو نحو ذلك، بعد مبادرة والبول الجديدة في ستروبري هيل، حتى صار المدافعون عن الأسلوب القوطي قادرين على الزعم -على نحو يشبه كثيرًا ما فعله أنصار النزعة الكلاسيكية من قبلهم- بأن أسلوبهم هو أكثر الأساليب المعمارية نبلًا وصلاحية، وبأنه الاختيار الطبيعي من أجل كلٍّ من المنشآت السكنية ودور البرلمان والجامعات في الأمم العظيمة كلها.

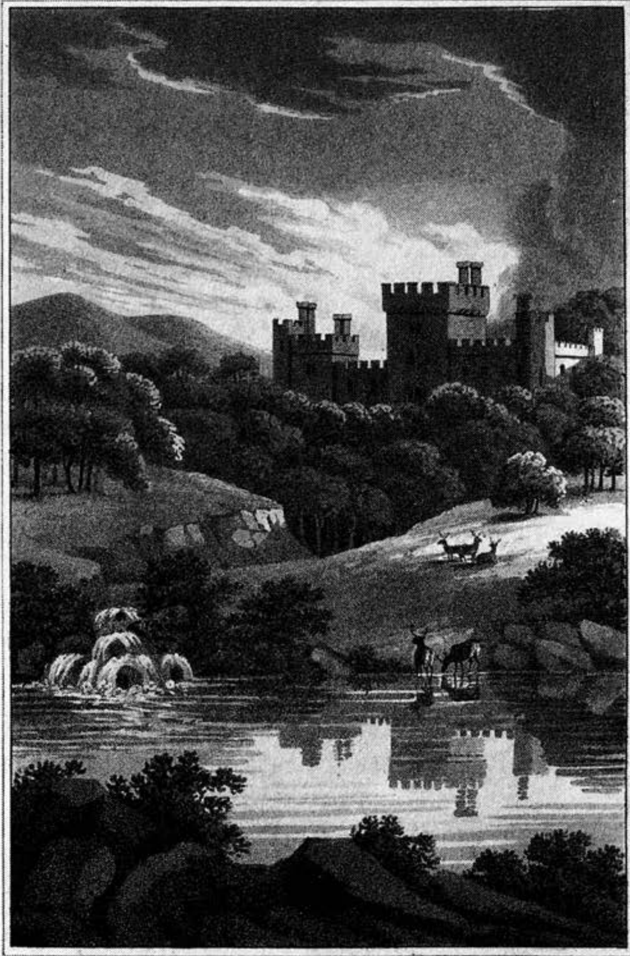
- 5 -

سرعان ما أدت العوامل التي ساندت ذلك الإحياء القوطي -قدر أكبر من الاهتمام بالتاريخ، وتحسّن المواصلات، وسوق جديدة توّاقة إلى التنوّع- إلى توليد قدر من الفضول إزاء الأساليب المعمارية في أزمان أخرى وفي بلاد أخرى. وفي باكورة القرن التاسع عشر، في أكثر بلدان أوروبا الغربية، صار كل من يفكر في إقامة بيت جديد يجد نفسه أمام مجموعة غير مسبوقة من الخيارات المتاحة لمظهر ذلك البيت.

راح المعماريون يتشدّقون بقدرتهم على بناء بيوت على النمط الهندي أو الصيني أو المصري أو الإسلامي أو التيرولي أو اليعقوبي، أو أيّ مزيج من تلك الأساليب. وكان من بين أبرز أولئك المعماريين ذوي الأساليب المتنوّعة شخص إنكليزي اسمه همفري ريبتون، اشتهر بتزويده الزبائن المتردّدين برسوم تفصيلية، تبين لهم الخيارات الأسلوبية الكثيرة المتاحة أمامهم.

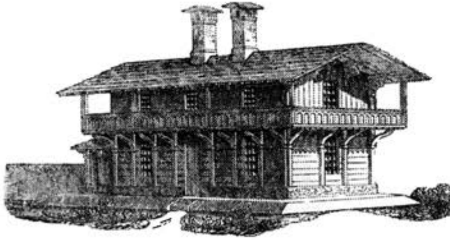


GRECIAN



GOTHIC

خيارات من أجل بيتك التالي:
همفري ريبتون، «أنماط البيوت»، 1816




من اليسار إلى اليمين:
كوخ على النمط السويسري وكوخ على النمط الإنكليزي القديم
من كتاب جون لودون، «*موسوعة عمارة الكوخ والمزرعة والفيلا*»، 1833

طُبعت كتب تصاميم معمارية جديدة من أجل أولئك الذين كانت مواردهم أكثر تواضعًا. وكان أشهر تلك الكتب، «موسوعة عمارة الكوخ والمزرعة والفيلا»، الذي أصدره جون لودون في سنة 1833، فأتاح لمن يريدون بناء بيوتهم بأنفسهم خططًا معمارية تمكّنهم من إنشاء بيوت تحاكي ما هو موجود في أية ناحية من أنحاء العالم. ثم لم تلبث تلك «النزعة الجديدة» أن أودت سريعًا بأساليب العمارة المحلية كلّها.

أفضت التغييرات في أسلوب بناء البيوت وغيرها إلى إتاحة فرص جديدة للانتقاء. ففي القرن الثامن عشر، توسّعت مدينة لندن -على غرار بقيّة المدن في أوروبا- من خلال سعي أصحاب الأطيان الأرستقراطيين إلى إعطاء الساحات التي أقاموها في مزارعهم وحقولهم القديمة أسماءهم: لورد ساوثمتون، وإيرل بيتفورد، والسير ريتشارد كوسفينور، ودوق بورتلاند. كان أولئك رجالًا جمع بينهم مَيْل واحد: هم معجبون باللاتينيين والإغريق، تلامذةٌ لسيسيرو

وتاسيتوس، وأنصارٌ عنيدون للأسلوب الكلاسيكي. فعندما نشر إيرل بيتفورد، في سنة 1776، العقود التي أعدّها من أجل بناء الساحة التي حملت اسمه، كشفت الشروط التي وضعها عن هوَسه بالتناسق الكلاسيكي إلى حد يكاد يكون جنونيًا؛ فقد حدّدت تلك الشروط قواعد تضبط ارتفاع كل طابق من الطوابق ضبطًا دقيقًا، وتنص على عمق كل إطار نافذة، ولون القرميد وصنف الخشب الواجب استخدامه للأرضيات («أفضل أنواع خشب مينيل من ريغا، شريطة ألا يكون فيه أي أثر للصمغ»). كان إيرل بيتفورد شديد الاهتمام بالدقة والتناسب الكلاسيكيَّيْن إلى حد يجعله ينهض فجر كل يوم فيخرج حاملًا مقصّ تشذيب الأشجار لكي يتأكد من أن أجمات الورد في مركز ساحته تنمو نموًا متناظرًا لا خلل فيه.

إلا أن الأرستقراطيين وأبناء الأسر المالكة في القرن الذي تلا ذلك أقلعوا عن أساليب البناء الضاربة في كل اتجاه على الرغم من التوسّع الكبير في إقامة المباني. وما كان الذين أتوا في أعقابهم ممن اعتادوا قراءة سيسيرو وتاسيتوس. ففي أكثر الأحيان، كان أولئك الأشخاص رواد أعمال نزّاعون إلى التنوّع وإلى اتباع نزواتهم. ولما كان لديهم ازدراء غريزي لما عرفته التقاليد الكلاسيكية من دقّة في اختيار المواد، فقد راحوا يتنافسون على اجتذاب الزبائن من خلال حيوية تصميماتهم وما فيها من روح مرحة، وذلك مثلما جسّده شارع في مدينة بلايموث ضم على امتداد لا يتجاوز بضع مئات من الأمتار صفًا من بيوت رومانية كورنثية ذات شرفات، وقاعة مدينة على الطراز الدورياني، وكنيسة على النمط المشرقي، وزوجًا من البيوت الخاصّة كان أحدهما إيوني الطراز والثاني مصريًا.

اختفاء الإجماع الكلاسيكي على الأسلوب:
ساحة بيتفور، لندن، 1783



تصورات جديدة عن الجمال:
جون فولستون، شارع كير، ديفونبوت، بلايموث، 1824



بيت ذو واجهة مرتفعة، كاسل وارد، سترانغفورد لاو، 1767

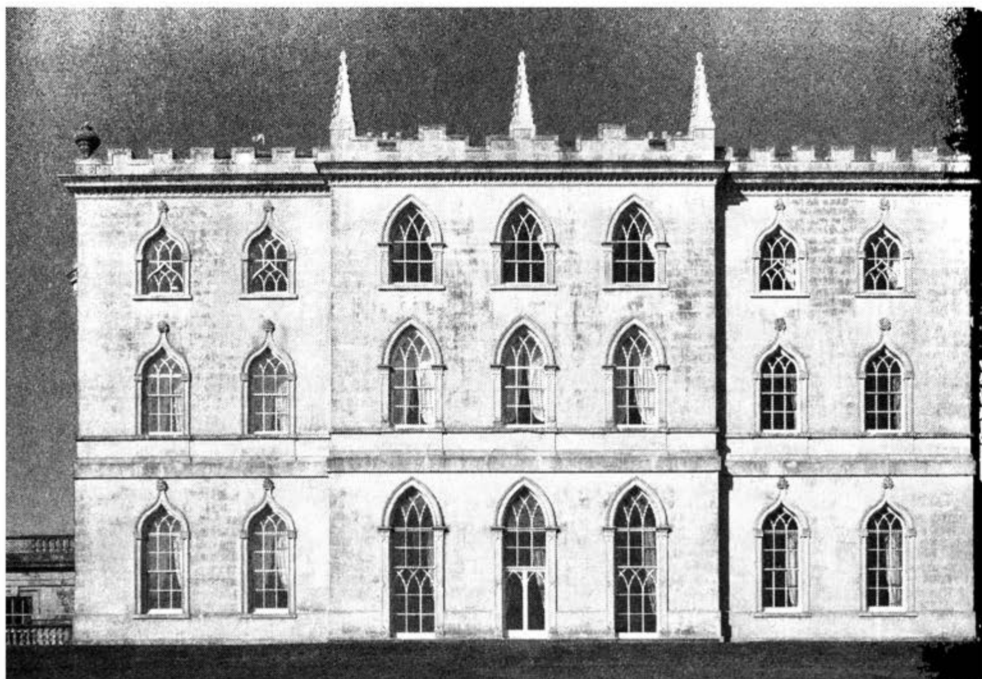
\- 6 -

على أن المشكلة الوحيدة في تلك الخيارات المحدودة هي أن النتيجة قاربت حالة فوضى حقيقية.

ظهر الخطر الكامن في تلك الحرية أول ما ظهر (وذاع صيته) أواسط القرن الثامن عشر، عند شاطئ خليج هادئ في إيرلندا الشمالية، حيث قرر أرستقراطي محلي وزوجته بناء بيت لهما. كانت لدى كل منهما حماسة للعمارة؛ إلا أن الفيكونت بانغور والليدي آن بلاي وجدا نفسيهما غير قادرَيْن على الاتفاق على أسلوب البناء الملائم لبيتهما العتيد. كان الفيكونت كلاسيكيًا وأراد بيتًا له ثلاث نوافذ كبيرة في واجهته، وأعمدة مدمجة، ونسب بالاديّة، فضلًا عن تزيينات مثلثية ناتئة تعلو النوافذ. لكن الليدي آن كانت أكثر ميلًا إلى الأسلوب القوطي، فأحبت أن تجعل للبيت سقفًا كمثل سقوف القلاع، وأن تضع

فوق ذلك السقف أبراجًا صغيرة. أرادت أيضًا أن تكون نوافذ البيت مستدقّة من الأعلى مزينة بوردات رباعية. كانت قد سمعت بالسقوف التي في ستروبري هيل، وأرادت أن يكون لديها مثلها. احتدم الخلاف بين الاثنين، ثم ازداد احتدامًا إلى أن اهتدى المعماري الذي استعان به الزوجان إلى حل فيه شيء من حكمة النبي سليمان: سوف يقسم البيت إلى اثنين: نصفه الأمامي على النمط الكلاسيكي، ونصفه الخلفي على النمط القوطي. وكانت تلك التسوية ساريةً داخل البيت أيضًا: السلم وغرفة الموسيقى أميل إلى الإحساس الكلاسيكي مع تزيينات من أعمدة وأفاريز دوريكية؛ في حين كانت للمخدع وللغرف الخاصة مسحة قوطية مع سقوف مضلعة مقبّبة ومواقد بأقواس مستدقة.

أصاب الفزع النقّاد ذوي الحساسية العالية، فانطلقوا في بحث محموم هادف إلى محاولة استعادة معايير الإجماع البصري (وفي أذهانهم هذا النمط الهجين من المباني). ففي سنة 1836، قال أغسطس بوغين شاكيًا: «نحن نعاني كرنفالاً معماريًا. وقد دبّت الفوضى في أحكام الناس. صارت لكل معمار نظريته الخاصّة به». وفي سنة 1828، أصدر شاب ألماني اسمه هنريك هوبش كتابًا كان عنوانه معبرًا خير تعبير عن معضلة ذلك الزمن كلها: «وفق أي أسلوب نبني؟». كان لا بد من التوصل إلى طريقة لحل النزاع بين المدافعين عن النمط القوطي والنمط الإنكليزي القديم والنمط السويسري؛ ولا بد من تحديد كيفية معرفة إن كان ينبغي تأثيث غرفة الطعام باستخدام الكراسي المصرية أو الصينية. وكانت هناك أيضًا ضرورة لحسم مسألة ما إذا كانت الكلمة العليا ستصير للفيكونت بانغور أو لليدي آن... ذلك كلّه بغية ضمان ألا تُبنى بيوت يكون للواحد منها واجهة على اتجاهين مختلفين.



بيت ذو واجهة مرتفعة - كاسل وارْد

ولكن... أين يمكن العثور على مبدأ يحقّق هذا؟ وأي أسلوب ينبغي أن تعتمده العمارة؟

- 7 -

ظهرت إجابة آخر الأمر؛ لكنها لم تكن إجابة حقيقية بل شيئًا أشبه بلَوْم مفاده أن لا أهمية أبدًا لطرح ذلك السؤال في المقام الأول، بل إن طرحه ليس أكثر من إسراف في الاهتمام بما لا يجدر الاهتمام به.

ظهر جيل جديد من الرجال فرض حظرًا على مناقشة الجمال في العمارة. كان أولئك مهندسون لم يحرزوا قدرًا من الاعتراف بقدراتهم المهنية إلا في أواخر القرن الثامن عشر؛ لكن شأنهم لم يلبث أن ارتفع سريعًا حتى صارت له الكلمة الفصل في إنشاء المباني الجديدة إبّان الثورة الصناعية. أتقنوا تكنولوجيا تطويع الحديد والفولاذ، وأجادوا استخدام البيتون وألواح الزجاج، فاستقطبوا الأنظار إلى ما أقاموه

من جسور وقنوات مائية وأرصفة موانئ وعبّارات للسكك الحديدية صارت موضع إجلال لدى الناس. ولعل ما كان أكثر جدّة من تلك القدرات كلّها حقيقة أنهم كانوا كأنهم ينجزون تلك المشاريع من غير أن يطرحوا على أنفسهم طرحًا مباشرًا أية أسئلة عن الأسلوب المعماري المتّبع فيها. كانوا يتلقّون تكليفًا بإقامة جسر من الجسور، فيحاولون تصميم أخف هيكل قادر على الامتداد أطول مسافة بأقل تكلفة. وعندما يبنون محطة سكك حديدية كانوا يرومون بناء قاعتها على نحو يسمح بخروج بخار القطارات منها من غير عائق، ويتيح دخول قدر كبير من النور الطبيعي، فضلًا عن استيعاب تدفّق المسافرين.... المستمر. كان يُطلب منهم إنشاء مصانع قادرة على إيواء آلات ضخمة، وبناء سفن بخارية تنقل أمتعة مسافرين نافذي الصبر وفق مواعيد دقيقة وتجتاز بحارًا هائجة. وما كان يبدو عليهم أنهم يلقون بالًا إلى مسألة ما إذا كان عليهم التزام أسلوب كورنثي أو دوريكي عندما ينقشون في أعلى السفينة حروفًا تبيّن اسمها. وما كانت تشغل بالهم مسألة تزيين نهاية قاطرة بخارية بتنين صيني يجعل مظهرها سارًّا للناظرين، ولا إن كان عليهم إكساب أشغال الغاز في ضاحية من الضواحي طابعًا توسكانيًا أو إسلاميًا.

على أن رجال العلم الجدد هؤلاء -على الرغم من لا مبالاتهم كلها- بدوا قادرين على إقامة منشآت شديدة الجاذبية في عصرهم المضطرب، بل على إنجاز منشآت كانت أكثر مما سبقها استمالة لأذواق الناس.

- 8 -

باتت فلسفة أولئك المهندسين في مواجهة كل ما دافع عنه اختصاصيو العمارة من قبلهم. يقول كارل فريدريك شنكل: «أن تُحوّل شيئًا مفيدًا ذا وظيفة عملية نافعة إلى شيء جميل... هذه هي

مهمة العمارة». وردّد السير جورج غيلبرت سكوت صدى ذلك بقوله: «زينة الإنشاء وجماله هما ما يميزان العمارة عن البناء». إذا كان «قصر دوج» يستحق تصنيفه أثرًا معماريًا عظيمًا، فليس لأنه ذو سقف مقاوم للماء، ولا لأنه يوفّر للعاملين في سلطات مدينة البندقية غرف اجتماع جيدة، بل لأن فيه تلك المنحوتات على سقفه، وتلك التشكيلات من القرميد الأبيض والوردي في واجهاته، ولأن في أنحائه تلك الأقواس الرشيقة المستدقة -هذا ما راح يقوله المعماريون مدافعين عن صنعتهم- هذه كلها تفاصيل لا مكان لها في تصميم من عمل خريج «مدرسة البوليتكنيك» في باريس، أو «أكاديمية الهندسة» في دريسدن. صار الاعتقاد السائد أن جوهر عظمة العمارة كامن في ما هو غير ضروري من الناحية الوظيفية.

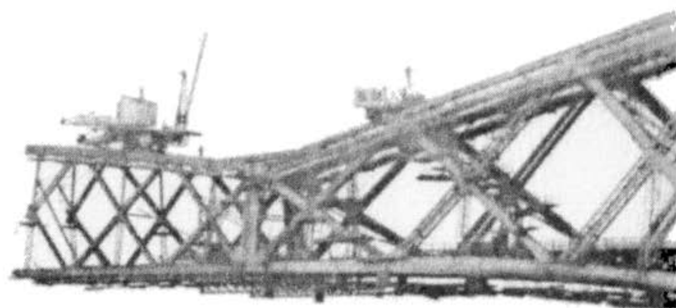
- 9 -

لعل مبادئ الهندسة كانت نقيضًا فظًا لمبادئ العمارة؛ إلا أن أقلية عالية الصوت من معماريي القرن التاسع عشر ذهبت، على الرغم من ذلك، إلى أن المهندسين قادرون على تزويدهم بمعبر مهم إلى خلاصهم -فما كان متوفّرًا لدى أولئك القوم، وما كان المعماريون مفتقرين إليه افتقارًا شديدًا، هو الثقة ووضوح القصد. كان جليًا أن المهندسين قد اهتدوا إلى طريقة لا سبيل إلى دحضها من أجل تقييم حكمة أي تصميم: يجدون أنفسهم قادرين -من غير أي ارتياب- على إعلان أن مبنى من المباني سليم وصادق إذا كان يؤدي وظائفه الميكانيكية أداء حسنًا؛ لكنه يصير زائفًا إذا كان مثقلًا بأعمدة لا تحمل شيئًا أو بتماثيل تزيينية أو بفسيفساء أو نقوش.

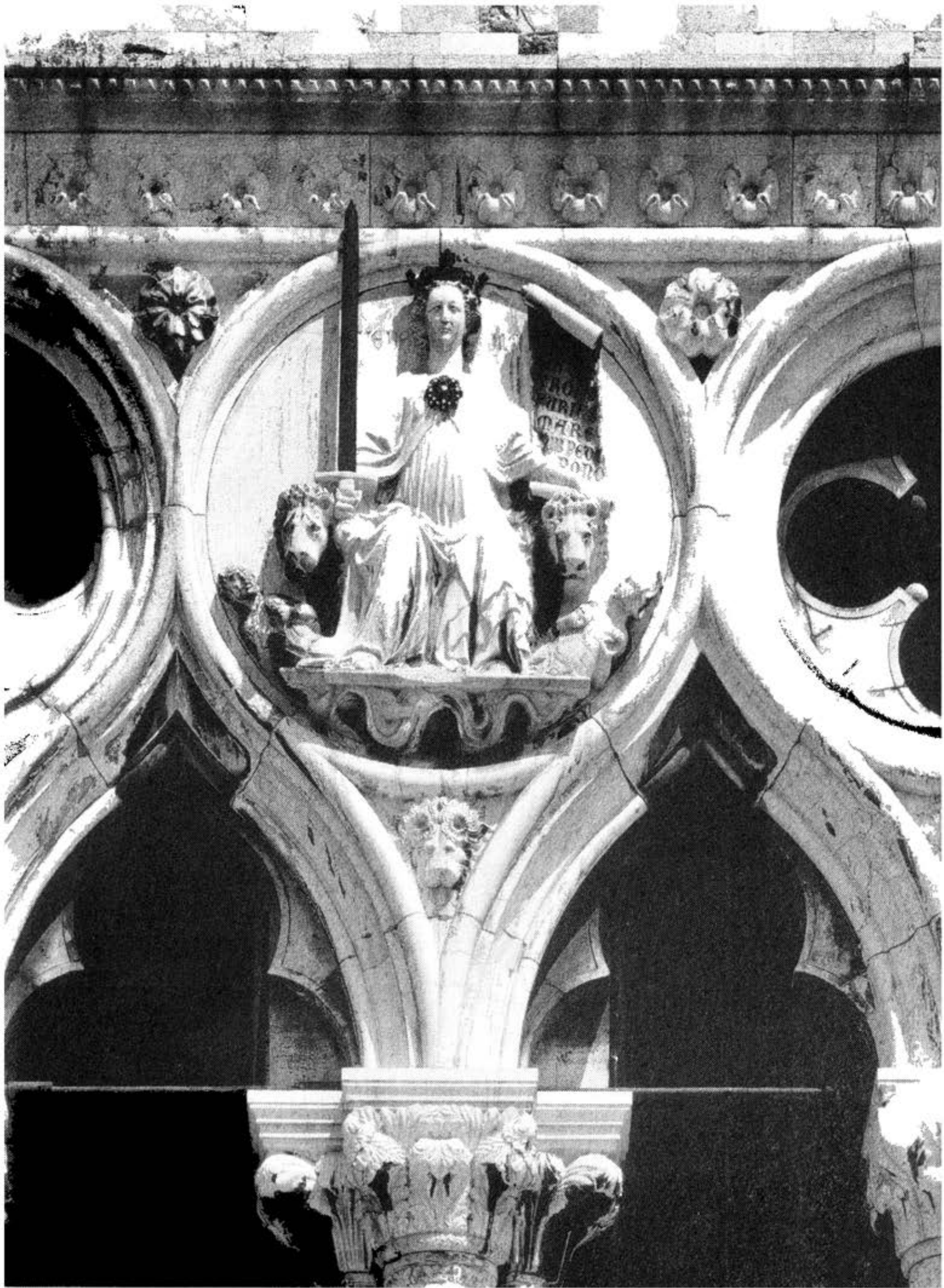
كان استبدال الاعتبارات الوظيفية بالمناقشات الجمالية مُنبئًا بإبعاد فن العمارة عن شَرَك مجادلات محيّرة لا حل لها في مسألة الجماليات،



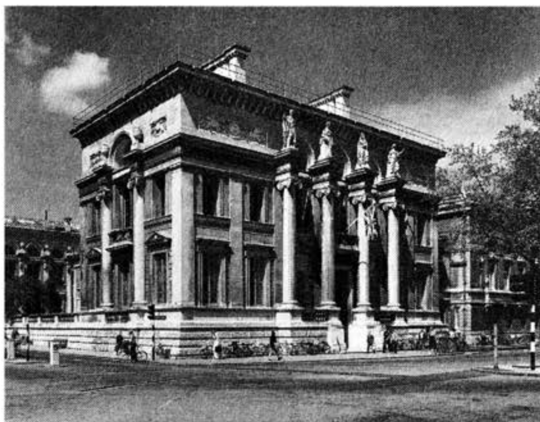
لا أهمية للمناقشات الجمالية:
جون فولر، بنيامين بيكر، جسر السكة الحديدية الرابع،
إنشاء الحامل المركزي، أيلول 1889







«أن تحوّل شيئًا مفيدًا ذا وظيفة عملية نافعة إلى شيء جميل...
هذه هي مهمة العمارة»:
قصر دوج (بعض تفاصيله)، مدينة البندقية، 1340 – 1420




تشارلز كوكيريل، «متحف أشموليان» و«معهد تايلوريان»، أكسفورد، 1840

والدفع به إلى سعي واضح صوب إحراز «الحقيقة التكنولوجية»، وذلك على نحو قد يجعل مناقشة مظهر مبنى من المباني ضربًا من ضروب السخف، أو شيئًا أشبه بأن يختلف اثنان على حل معادلة جبرية بسيطة.

ومع تحوّل المبادئ الوظيفية إلى مقياس جديدة للقيمة، صار ممكنًا النظر إلى تاريخ العمارة بأسره وإلى ما فيه من تحف كبرى بغية إعادة تقييمه من حيث مقدار ما في كل أثر من تلك الآثار من صدق أو زَيْف: اعتُبر الرومان مخادعين لأنهم أضافوا أعمدة إلى الكوليزيوم، وذلك أن تلك القطع الحجرية المُكلفة المنحوتة نحتًا أنيقًا كانت «تتظاهر» بأنها تحمل الطوابق العلوية؛ وأما الحقيقة التي يستطيع أي مهندس رؤيتها فهي أن هيكل الكوليزيوم كله محمول على القناطر وحدها.

وعلى غرار ذلك، صار واضحًا أن يوهان بالثازار نيومان كان كاذبًا في كل جانب -تقريبًا- من جوانب عمله في «كنيسة حج فيرزنهاليغن» في مدينة بانز. فالجدران الداخلية هنا مصنوعة بحيث تظهر كأنها





سقف زائف:

يوهان بالثازار نيومان، «كنيسة حج فيرزنهاليغن»، بانز، 1772

تحمل البناء كلّه؛ وأما الحقيقة فهي أن ما من عمل لها غير إخفاء أن تلك المهمة واقعة على هيكل منفصل مخفيّ. بل إن سقف نيومان المقبَّب المزيَّن باللوحات نفسه لم يكن سقفًا حقيقيًا، بل قشرة جَصّية مركّبة تحت السقف الحقيقي المنشأ وفق تصميم تقليدي.

وعلى غرار ذلك، اعتبر تشارلز كوكيريل طائشًا مخادعًا إلى حد يكون مخزيًا بسبب تصميمه متحف «أشموليان» و«معهد تايلوريان» في أكسفورد. كانت جريمته هي أنه وضع أعمدة أيونية هائلة قادرة على حمل أربعة طوابق فوقها، من حول المبنى نفسه؛ لكن الأعمدة لا تحمل شيئًا غير التماثيل والجرار. وأما ما كان يحمل ثقل المبنى الحقيقي فهو مجموعة أعمدة أخرى مخفية ضمن الجدران.

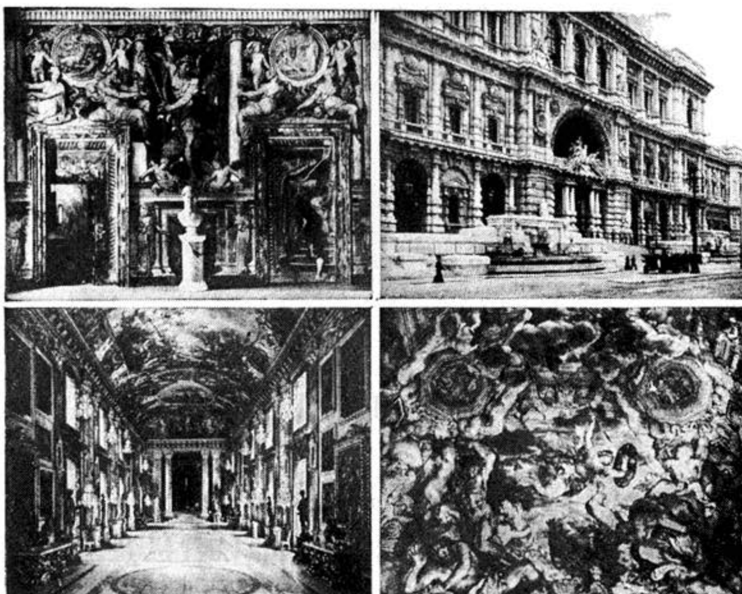
- 10 -

ولكن، كيف يمكن أن يكون شكل بيت تُنكِر عمارته أي اهتمام بالجمال وينحصر تركيزها على الأداء الميكانيكي الوظيفي وحده حتى يحقق ذلك البيت ما تحدّده له رؤية مصممه من متطلّبات؟ الإجابة: قد يكون شكله كشكل «فيلا سافوي»!

في ربيع سنة 1928، طلب الزوجان الباريسيان سافوي من معماري سويسري في الحادية والأربعين من العمر اسمه لو كوربوزييه، أن يصمم بيتًا ريفيًا لهما ولابنهما الفتيّ روجر، في منطقة غابيّة كانت ملكًا لهما، وتشرف على نهر السين في بواسي الواقعة إلى الغرب من باريس. عند هذه النقطة من مساره المهني، كان لو كوربوزييه قد بنى خمسة عشر بيتًا خاصًّا، واكتسبت آراؤه القاطعة في العمارة شهرة عالمية.

يقول لو كوربوزييه في كتابه «نحو عمارة جديدة»، الصادر سنة 1923، «مهندسونا أصحاء، أقوياء، نشطون، نافعون، متوازنون،

سعداء في عملهم. وأما معماريونا فهم واهمون عاطلون عن العمل، أو هم متشدّقون أو معاندون نكدون. وهذا لأنه لن يطول بهم الزمن قبل أن يصيروا من غير شيء يفعلونه. ما عاد لدينا مال من أجل إقامة تذكارات ونصُب تاريخية. وفي الوقت عينه، لا بد لكل شخص من الاغتسال! مهندسونا يلبّون هذه الاحتياجات؛ وهذا ما سيجعلهم بُناتنا ومعماريينا».



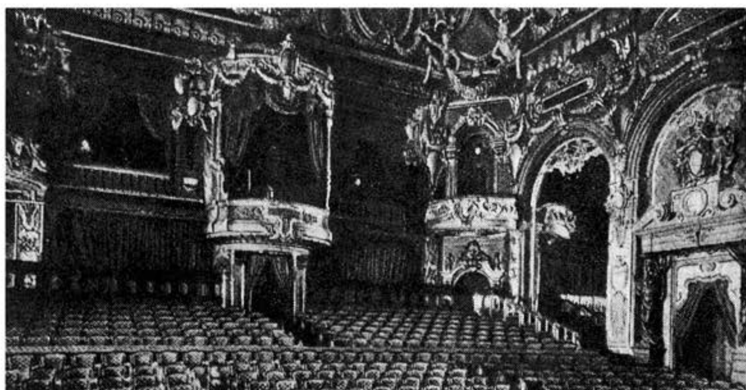
من كتاب لو كوربوزييه، «نحو عمارة جديدة»، 1923

نصح لو كوربوزييه بأن تكون بيوت المستقبل نظيفة متقشّفة، وبأن تكون مقتصدة منضبطة. بل إن مقته مظاهر التزيين كلها بلغ حد إظهار شفقته على الأسرة البريطانية كلّها وعلى العربة العتيقة المزخرفة التي تستخدمها تلك الأسرة للارتحال من أجل افتتاح البرلمان كل سنة. أشار إلى أن عليهم أن يدفعوا بذلك الشيء المنكوش المزيَّن تزيينًا بالغ

القباحة من فوق جروف دروفر وأن يتعلّموا الارتحال في أرجاء مملكتهم مستخدمين سيارة السباق «هيسبانو - سويزا 1911». بل إنه سخر من روما التي هي قبلة التعلّم والتثقيف بالنسبة إلى المعماريين الشباب، وأسماها «مدينة الرعب»، و«لعنة أنصاف المتعلمين»، و«سرطان العمارة الفرنسية»... وذلك كله لأن روما تخالف المبادئ الوظيفية وتفرط في استخدام التفاصيل الباروكية واللوحات الجدارية والتماثيل.

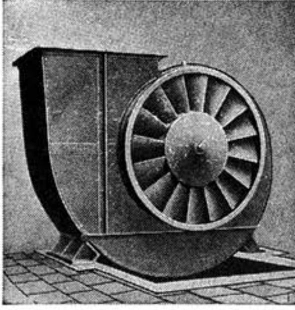
ففي نظر لو كوربوزييه، يحد المرء العمارة العظيمة الحقيقية (أي العمارة المدفوعة بهمّ البحث عن النجاعة الوظيفية) في توربين كهربائي استطاعته أربعون ألف كيلو واط، أو في مروحة تهوية عاملة بضغط منخفض. لقد كرَّس لو كوربوزييه لصور هذه الآلات مكان الشرف في كتابه، أي ذلك المكان الذي كانت كُتب من سبقه من معماريين مصرّة على إبقائه محفوظًا للكاتدرائيات ودور الأوبرا.

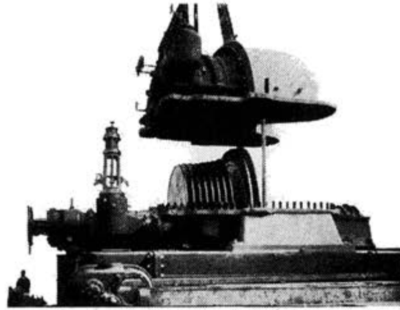
سأله محرر صحافي مرة عن الكرسي المفضَّل لديه، فأجاب لو كوربوزييه بأنه مقعد قمرة الطيار، ثم وصف أول مرة شاهد فيها طائرة



كانت تبنى أشياء من هذا القبيل في الوقت نفسه الذي شهد بناء سككنا الحديدية:

من كتاب لو كوربوزييه، «مدينة الغد وتخطيطها»، 1925





من كتاب لو كوربوزييه، «*نحو عمارة جديدة*»، 1923

الكونت دو لامبير يقوم بجولة حول برج إيفل... قال لو كوربوزييه إن تلك كانت أعظم لحظة في حياته كلّها. أشار أيضًا إلى أن مقتضيات الطيران تجرّد الطائرة، بالضرورة، من كل زينة زائدة فتحوّلها -من غير قصد- إلى نموذج معماري ناجح. فليس وضع تمثال كلاسيكي في أعلى بيت من البيوت إلا عملًا سخيفًا، تمامًا مثلما هي محاولة إضافة ذلك التمثال إلى طائرة! إلا أن سقوط الطائرة وتحطّمها نتيجة تلك الإضافة يمنحها مزيّة جعل هذا السخف أكثر جلاء. انتهى لو كوربوزييه إلى نتيجة مفادها أن «الطائرة إدانةٌ لذلك كله».

ولكن، إذا كان الطيران وظيفة الطائرة، فما وظيفة البيت. توصّل لو كوربوزييه إلى قائمة بسيطة من المتطلبات (أكد لقرّائه أنه توصّل إليها «بطريقة علمية») التي لا يعدو كل ما يتجاوزها من تطلّعات أن يكون «شبكة عنكبوت رومانسية». كتب قائلًا إن وظيفة البيت توفير: «1) مأوى يقي الحر والبرد والمطر واللصوص وأعين الفضوليين. 2) استقبال النور والشمس. 3) عدد من الحجرات الملائمة للطهو والعمل والحياة الشخصية».

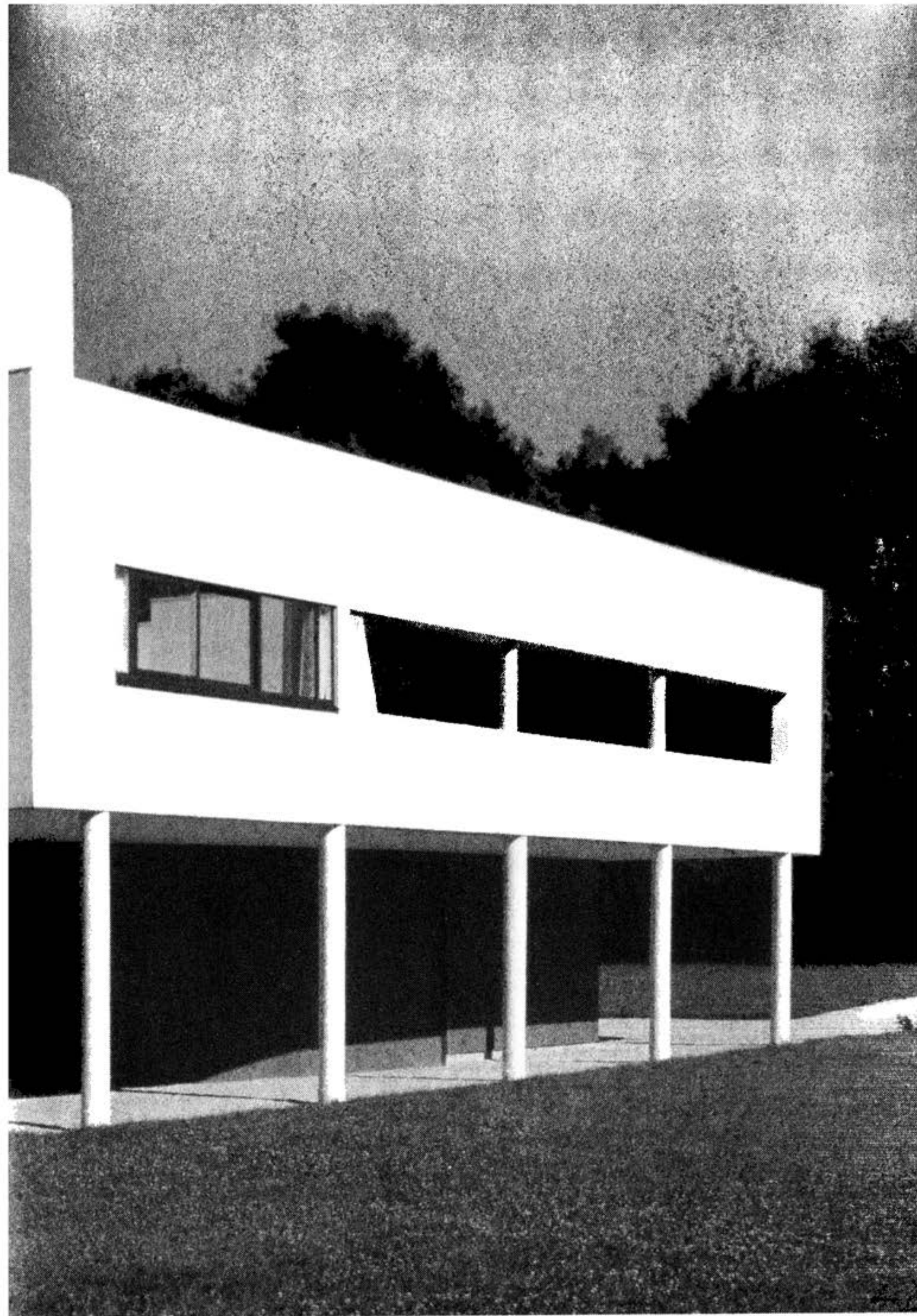
خلف جدار على قمة تلة في بواسي، يؤدّي ممر ترابي متعرّج بين أشجار كثيفة إلى فسحة في وسطها صندوق مستطيل أبيض له نوافذ كأنها أشرطة طولانية ممتدة على جانبيه. الصندوق مرتفع عن الأرض فوق سلسلة أعمدة رشيقة لا تكاد تبين. وعلى سطح فيلا سافوي شيء يشبه خزان ماء أو أسطوانة غاز، لكن من شأن نظرة أكثر تدقيقًا أن تبيّن أنه شرفة لها جدار واقٍ متناظر. يبدو البيت كأنه آلة دقيقة متقنة الصنعة، أو كأنه جسم صناعي مجهول المهمة له سطوح بيضاء لا تشوبها شائبة تعكس أشعة الشمس في يوم مشرق مثلما تعكسها أكواخ الصيادين في جزر بحر إيجه. يبدو للناظر أن ذلك البيت ليس إلا زائرًا عابرًا وأن ذلك الشيء الذي فوق سطحه يمكن، في أية لحظة، أن يتلقّى إشارة تجعله يشغّل محركاته المخفية ويرتفع بطيئًا فوق الأشجار المحيطة والفيلات المقامة وفق الأسلوب القديم، ثم يبدأ رحلته الطويلة عائدًا إلى موطنه الأول في واحدة من المجرّات النائية.

يستمر أثر العلم والطيران داخل البيت أيضًا. باب أمامي مصنوع من الفولاذ ينفتح على ردهة نظيفة لامعة عارية كأنها غرفة عمليات. بلاط على الأرض، ومصابيح كهربائية عارية على الجدران؛ وفي وسط الصالة مغسلة تدعو الزائرين إلى تنظيف أنفسهم من شوائب العالم الذي في الخارج. يهيمن على الصالة سلّم ضخم له درابزين أنبوبي بسيط صاعد إلى حيّز المعيشة الرئيسي. نجد هنا مطبخًا ضخمًا مجهزًا بكل ما كان في تلك الحقبة من معدات المطابخ. نوافذ ضيّقة ذات أطر فولاذية تسمح بدخول الضياء الطبيعي إلى الغرف الرئيسية. وأما الحمامات، فهي «معابد» للنظافة والطابع الرياضي؛ وأنابيب المياه المكشوفة فيها تشبه ما يكون في الغواصات!

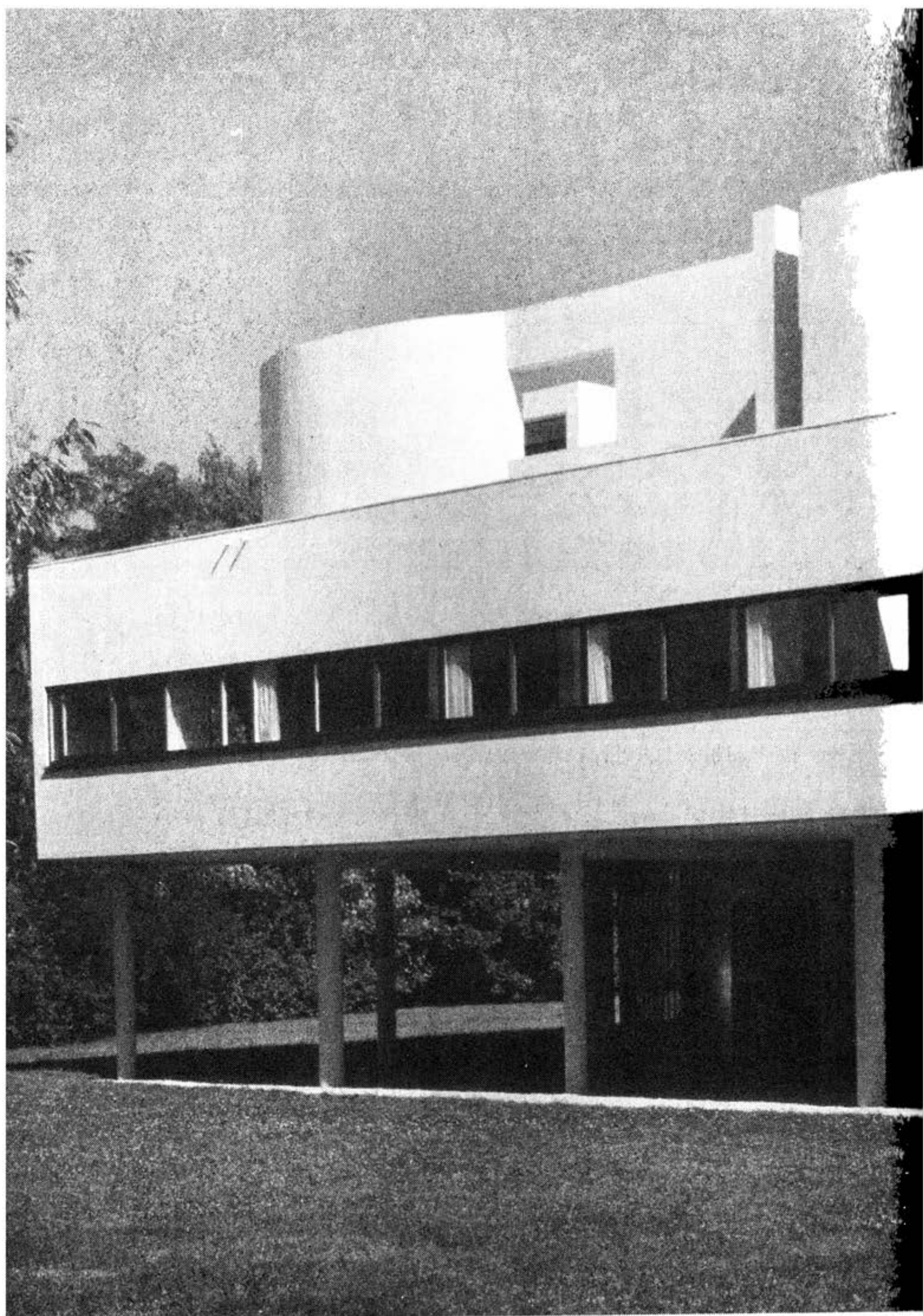


لو كوربوزييه، فيلا سافوي، بواسي، 1931

يظل المناخ العام تقنيًا صارمًا حتى في هذه الأماكن الحميمة. ما من شيء زائد فيها، أو تزييني؛ وما من ورود منقوشة أو تماثيل أو زخرف أو زينة لا فائدة منها. تلتقي الجدران السقوف في زوايا قائمة تمامًا من غير أي أثر مُلطِّف مما قد تضيفه الحدود الفاصلة بينها. اللغة البصرية مستمدة -حصريًا- من الصناعة؛ والإنارة الصنعية توفّرها مصابيح كتلك المستخدمة في المصانع. قطع الأثاث قليلة؛ وهذا لأن لو كوربوزييه نصح الزوجين بأن تكون مقتنياتهما في الحدود الدنيا.



لو كوربوزييه، فيلا سافوي، بواسي، 1931



بل إن ردّه على ما أبدته مدام سافوي عن رغبتها في وضع أريكتين وكرسي في غرفة المعيشة كان ردًا حادًّا أشبه بردّ شخص تلقّى إهانة. قال المعماري لها: «صارت الحياة المنزلية في زماننا مشلولة بفعل مفهوم مؤسف مفاده أن علينا أن نقتني أثاثًا. ينبغي اقتلاع هذا المفهوم من جذوره بحيث نُحلّ محله *التجهيزات*».

كتب لو كوربوزييه: «ما يلزم [الإنسان العصري] هو صومعة راهب حسنة الإنارة والتدفئة، فيها ركن يستطيع أن ينظر منه إلى النجوم». ومع انتهاء البنائين من عملهم، كان لدى أسرة سافوي ما يحملها على الثقة بأن البيت الذي صممه لو كوربوزييه مكانٌ يحقّق هذه التطلّعات تحقيقًا ممتازًا.

- 12 -

زعمت نزعة الحداثة التي جاءت محكومة بروح أتى بها المهندسون أنها قدّمت إجابة قاطعة عن سؤال الجمال في العمارة: ليس المقصود بالبيت أن يكون جميلًا، بل أن يؤدّي وظيفته أداء حسنًا.

على أن هذا الفصل التام بين مسألة المظهر (المحيِّرة) ومسألة الأداء (التي هي مسألة أكثر وضوحًا)، كان على الدوام مستندًا إلى تمييز واهِم بين الاثنتين. فمع أننا قد نربط -للوهلة الأولى- كلمة «وظيفة» بالتوفير الناجع لمأوى ماديّ، فإن من المستبعَد في آخر الأمر أن نحترم منشأة لا عمل لها إلا أن تكون مكانًا جافًا دافئًا نجلس فيه.

فنحن لا نطالب أي مبنى -تقريبًا- بأن يفعل شيئًا بعينه فقط، بل بأن يكون له مظهر بعينه أيضًا، مظهر يعطي إحساسًا في اتجاه ما: اتجاه ديني أو علماني، قديم أو حديث، تجاري أو بيتي. ومن الممكن أيضًا أن نطلب منه خلق شعور بالاطمئنان، أو بالإثارة، أو بالتناغم، أو بالرضا. قد نتطلّع إلى أن يصلنا ذلك المبنى بالماضي، أو إلى أن

يكون رمزًا للمستقبل. من شأن المكان أن يثير استياءنا إذا قصّر في هذا الجانب الجمالي، أو التعبيري، من وظيفته مثلما يثير استياءنا أن يقصّر حمّام عن أداء وظيفته العملية.

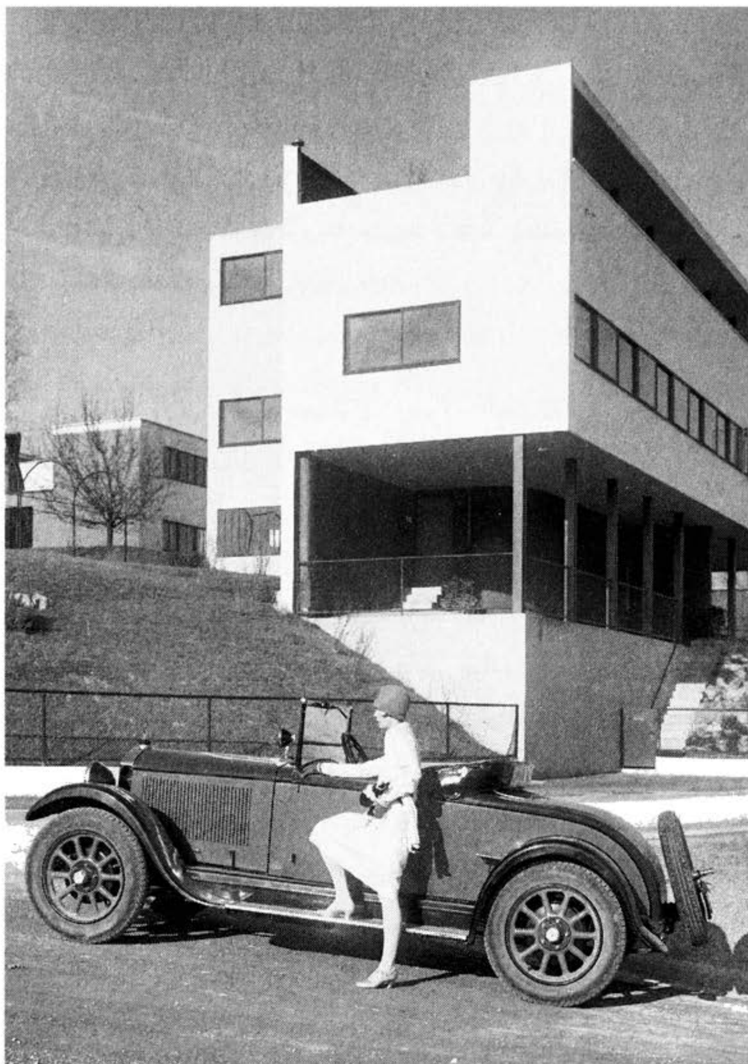
قدّم جون روسكين طرحًا أكثر اشتمالًا، قال إننا نرجو من مبانينا أمرَيْن اثنين: نريد منها أن تؤوينا، ونريد منها أن تُكلّمنا -أن تكلّمنا في كل ما قد نجده مهمًا ينبغي تذكيرنا به.

\- 13 -

في واقع الأمر، أراد معماريو «حركة الحداثة» من بيوتهم أن تكلّمهم، تمامًا مثلما أراد سابقوهم. لكنهم ما كانوا ما يريدون منها أن تحدّثهم عن القرن التاسع عشر، أو عن الطبقة الأرستقراطية وامتيازاتها، ولا عن العصور الوسطى، ولا عن روما القديمة. أرادوا من بيوتهم أن تحدّثهم عن المستقبل، بما فيه من وعود بالسرعة وبالتكنولوجيا، وبالديمقراطية وبالعلم. أرادوا أن تكون كراسيهم استحضارًا لسيارات السباق وللطائرات؛ وأرادوا من مصابيحهم أن تكون استحضارًا لقوة الصناعة؛ وأرادوا أن توحي لهم فناجين القهوة بحركة القطارات السريعة.

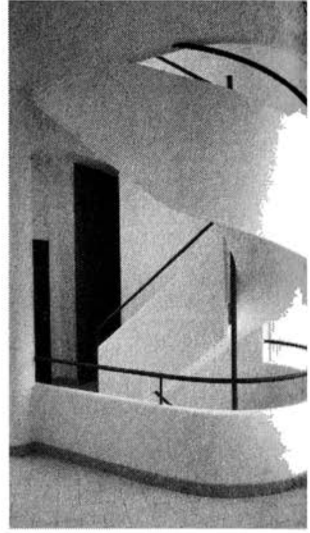
ما كان الأمر أبدًا أنهم كفّوا عن رؤية أهمية إثارة المشاعر. كانت حججهم موجّهة ضد تلك الطائفة من المشاعر التي تولّدها أنماط العمارة السابقة.

عندما وضع لو كوربوزييه السلم في مكان مركزي في فيلا سافوي، كان يحاول فعل شيء يتجاوز مهمة نقل الناس من الطابق السفلي إلى الطابق العلوي (تمامًا مثلما فعل آنجيـجاك غابرييل في الرواق الكلاسيكي في «لو بتي تريانون» في فرساي على مسافة بضعة أميال إلى الجنوب من فيلا سافوي). كان لو كوربوزييه يحاول توليد حالة روحية.



«منصّة معدّة للممثلين» في دراما عن الوجود المعاصر اتخذت في أذهانهم شكلًا مثاليًا:

إعلان تجاري عن سيارة مرسيدس بنز 1927؛ وفي الخلفية منزلًا لو كوربوزييه وبيير جانيريه، فيسنهوفسييلونغ، شتوتغارت، 1927

سُلّمان يساندان حالتَين روحيتين مختلفتين:
إلى اليسار: لو بتي تريانون، فرساي، 1768؛ إلى اليمين: فيلا سافوي، بواسي، 1931

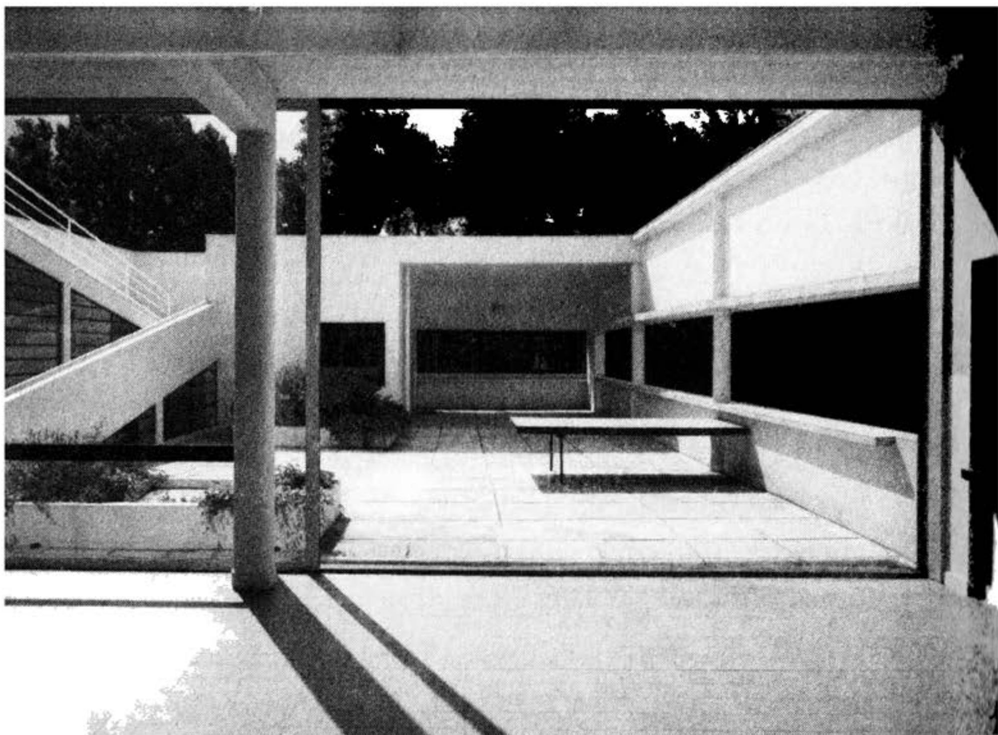
بصرف النظر عن مزاعم المعماريين الحداثيين بأنهم يعتمدون منهجًا منطقيًا علميًا بحتًا، فقد ظلّت علاقتهم بأعمالهم علاقة رومانسية من حيث أساسها: أرادوا من العمارة أن تساند أسلوب حياة يستهويهم. وقد فهموا المباني السكنية التي أقاموها على أنها «منّصة معَدّة للممثلين» في دراما عن الوجود المعاصر اتخذت في إذهانهم شكلًا مثاليًا.

- 14 -

كان الاهتمام الجمالي لدى الحداثيين قويًا إلى حدٍّ جعله يتقدّم، أكثر الأحيان، على الاعتبارات الوظيفية. قد تبدو فيلا سافوي أشبه بآلة مصنوعة وفق عقلية عملية، لكنها نزوة مجنونة ذات دافع فني في

واقع الأمر. كانت جدرانها العارية من صنع أيدي حرفيين استخدموا ملاطًا باهظ التكاليف مستورَدًا من سويسرا؛ وكانت تلك الجدران ناعمة كالحرير، مكرّسة لتوليد المشاعر مثلما كانت المعابد المرصّعة بالجواهر لدى الكنيسة الكاثوليكية في القرون الوسطى.

وبحسب معايير الحداثة نفسها، فقد كان سقف الفيلا «غير صادق» مثله مثل غيره، بل على نحو أكثر ضررًا. فعلى الرغم من الاحتجاجات الأولى التي أبداها الزوجان سافوي، ظل لو كوربوزييه مصرًّا على أن السقف المسطح أفضل من السطح المائل (كان مفترضًا أن إصراره قائم على الاعتبارات الفنية والاقتصادية وحدها). وقد طمأنهما بقوله إن إنشاءه أقل تكلفة، وصيانته أكثر سهولة، فضلًا عن قدرته على صدّ حرارة الصيف. قال أيضًا إن مدام سافوي ستكون قادرة على أداء تمريناتها الرياضية على سطح البيت من غير أن تزعجها الأبخرة المنبعثة من الطابق السفلي. ثم لم يمض أكثر من أسبوع واحد من انتقال الأسرة إلى البيت حتى بدأ الماء يتسرّب عبر السطح إلى غرفة روجر. كان التسرّب كبيرًا إلى حد جعل الصبي يصاب بعدوى لم تلبث أن تحوّلت إلى التهاب رئوي استلزم آخر الأمر أن يمضي سنة استشفاء كاملة في مصحة في شاموني. وفي شهر أيلول من سنة 1936، أي بعد ست سنين من الاكتمال الرسمي للفيلا، كثّفت مدام سافوي مشاعرها في ما يخصّ أداء ذلك السقف المسطح عبر رسالة (بقّعتها قطرات المطر). قالت الرسالة: «إنها تمطر في الصالة، وهي تمطر على السقيفة. صار جدار الكراج غارقًا كله. وأسوأ من هذا أنها لا تزال تمطر في غرفة نومي التي تفيض ماء في الطقس السيئ لأن المطر يدخل عبر نافذة السقف». وعدها لو كوربوزييه بأن يصلح المشكلة من غير تأخير، ثم اغتنم الفرصة لكي يذكّر زبونته بالاستقبال



بيت جميل، لكنه لا يقي ساكنيه مياه الأمطار

سطح فيلا سافوي، 1931

الحماسي الذي حظي به ذلك السقف المسطح لدى النقاد المعماريين في أنحاء العالم. قال لها: «عليكِ أن تضعي سجلًا على الطاولة في قاعة الطابق السفلي وأن تطلبي من زوارك جميعًا أن يكتبوا فيه أسماءهم وعناوينهم. سوف ترين أنك ستجمعين سجلًا ممتازًا». لكن هذا الاقتراح لم يكن فيه ما يبعث راحة لدى أسرة سافوي التي أصابها الروماتيزم. ففي خريف سنة 1937، كتبت مدام سافوي: «بعد مطالبات كثيرة من جانبي، اعترفتَ أخيرًا بأن هذا البيت الذي بنيته في

سنة 1929 غير صالح للسكن. أنت مسؤول عن هذا. ولست في حاجة إلى أن أرسل فاتورة بالأضرار. من فضلك، اجعله صالحًا للسكن على الفور. آمل مخلصة ألا أكون مضطرّة للجوء إلى تدابير قانونية». إلا أن اندلاع الحرب العالمية الثانية، وما تلا ذلك من نزوح أسرة سافوي من باريس، أنقذ لو كوربوزييه من المثول أمام المحكمة لأنه صمّم «آلة للعيش» غير صالحة للسكن وإن تكن جميلة جدًّا.

- 15 -

إذا كان المعماريون الحداثيون قد أنجزوا تصميماتهم من غير أن يغيب الجمال عن أذهانهم، فلماذا استندوا في تبرير عملهم، من حيث المبدأ، على الاعتبارات التكنولوجية وحدها؟

الظاهر أن الخوف كان كامنًا في قلب ما جعلهم يفعلون ذلك. لقد أشاعت نهاية الإيمان بمعيار معماري موحّد شامل مناخًا ما عاد فيه أي نمط بعينه حصينًا أمام النقد. فالاعتراضات على مظهر «البيت الحداثي»، التي كانت على ألسِنَة مُتّبِعي العمارة القوطية أو التيرولية، ما عادت ممكنة إزاحتها جانبًا من غير أن يستتبع هذا اتهامات بالغرور وتعسّف الرأي. ففي الجماليات، مثلما في السياسات الديمقراطية، صار الفيصل النهائي خفيًا مخاتلًا.

من هنا أتت جاذبية اللغة العلمية التي صار لا بد منها بغية صَدّ المنتقدين وإقناعِ المتردّدين. ألم يجد رب العهد القديم نفسه في حاجة -إزاء تشكّك قبائل بني إسرائيل الدائم- إلى أن يضرم نارًا في أشواك صحراوية، من حين لآخر، حتى يَحمِل أولئك الناس على إجلاله؟ الآن، سوف تصير التكنولوجيا «أشواك الصحراء» لدى الحداثيين! فالغرض من كلام المرء على بيته بلغة التكنولوجيا هو استمالة القوة الأكثر بروزًا في المجتمع (بعد أن صار نفوذ المسيحية

في تراجع وصارت الثقافة الكلاسيكية موضع تجاهل)، أي تلك القوة المسؤولة عن البنسلين والهواتف والطائرات. عندها صار الظاهر أن العلم هو ما ينبغي أن يقرّر إمالة سقف البيت أو جعله مستويًا!

- 16 -

على أن حقيقة الأمر هي أن العلم نادرًا ما يكون قطعيًا إلى هذا الحد. في سنة 1925، أعلن المصمم مارسيل بروير عن كرسي قال إنه أول حل منطقي واع يعرفه العالم لـ«مسألة الجلوس». قال الرجل إن كل جزء من أجزاء الكرسي «B3» ناتج عن جهد مكثف يرمي إلى نبذ «كل ما هو ثمرة نزوات غريبة من أجل ما هو عقلاني».

كان مقعد الكرسي «B3» ومسنده مصنوعَيْن من الجلد (من أجل المتانة والدوام). وكان هيكله الأنبوبي الغريب استجابة لا بد منها لما تحتاجه فقرات ظهر الإنسان. وكان إطاره الفولاذي غير قابل للانكسار أو التشظّي لأنه أقوى من الخشب مئة مرة.

إلا أن محاولة بروير إقامة الحجة العلمية في صالح كرسيه ما كانت لها الغلبة على واقع لا سبيل إلى دحضه: ففي حين قد تقضي الضرورة باللجوء إلى مواد وأشكال بعينها عند إنشاء جسر من الجسور، فإن من المستحيل العثور على حاجة تقنية مماثلة تؤدّي إلى فرض تلك الحدود القاسية على مخيلة المرء عندما يصمّم قطعة أثاث من أجل غرفة المعيشة؛ فليس مطلوبًا من تلك القطعة غير أن تحمل الجسد البشري! يعني هذا أن من الممكن بناؤها من قضبان فولاذية محنية؛ ومن الممكن أيضًا بناؤها من البامبو أو من خشب السنديان أو البلاستيك أو الألياف الزجاجية. لن تجد الكراسي مشكلة في أداء وظيفتها سواء أكانت متّخذة شكل الكرسي B3، أو «كوين آن»، أو «كرسي ويندسور». لا يستطيع العلم وحده أن يحدّد لنا كيف ينبغي أن تكون أشكال كراسينا!

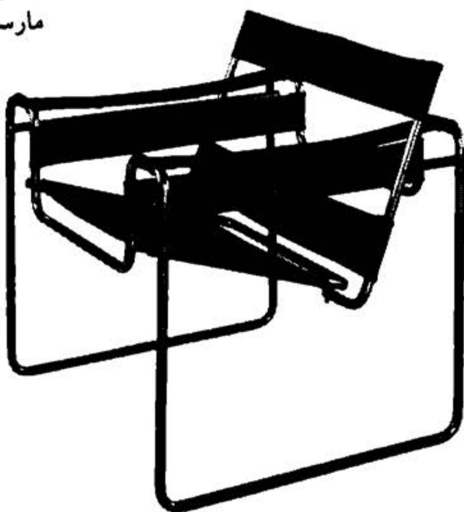
بل إن قوانين الهندسة نادرًا ما تملي علينا أسلوبًا بعينه، حتى في مهمّات أكثر تعقيدًا من مهمة إنشاء كرسي. نرى، على سبيل المثال، أن «برج مونت جويك للاتصالات» في برشلونة كان يمكن أن يتّخذ أي عدد من الأشكال مع استمراره في أداء مهمة بث إشارات الاتصالات على أحسن وجه. كان ممكنًا لذلك الهوائي أن يكون مُشكّلًا بحيث يبدو على شكل إجاصة، لا على شكل رمح؛ وكان ممكنًا أن تتّخذ قاعدته هيئة حذاء بدلًا من اتخاذها هيئة مقدّمة سفينة فضائية. فمن الناحية الميكانيكية، ما من مشكلة في اعتماد أي واحد من عشرات الخيارات المتاحة. لكن تصميمات قليلة جدًّا تكون قادرة (مثلما رأى سانتياغو كالاترافا الذي صمّم البرج) على التعبير عن وعود الحداثة أمام أهل برشلونة بأسلوب شاعري ملائم.

- 17 -

يعيدنا ما نراه من عدم اتساق في علاقة الحداثيين بالعلم إلى طائفة كبيرة محيّرة من الخيارات المعمارية التي أمل الحداثيون الأوائل أن يتمكنوا من اجتثاثها. نعود إلى «كرنفال العمارة» كلّه. فلماذا لا ننقش أزهارًا على مبانينا؟ ولماذا لا نستخدم جدرانًا بيتونية مطبوعٌ عليها صور طائرات وحشرات؟ ولماذا لا نكسو ناطحة سحاب بتزيينات إسلامية؟

إن كانت الهندسة غير قادرة على أن تحدّد لنا المظهر الذي ينبغي أن تتّخذه بيوتنا، فلن يستطيع العلم فعل هذا (في عالمنا التعدّدي الذي ما عاد أحد فيه مقيّدًا بأذواق الآخرين). صار لنا أن نكون أحرارًا في أن ننتقي ما نريده من بين الخيارات الأسلوبية كلّها. علينا الاعتراف بأن السؤال عما هو جميل سؤال يستحيل توضيح المقصود منه، بل إن طرحه صار أمرًا مخجلًا غير ديمقراطي.

أهذا هو الكرسي الذي يمليه علينا العلم؟
مارسيل بروير، الكرسي B3، 1925







كراسٍ تؤدّي وظيفتها العملية:
إلى اليسار: كرسي «كوين آن» المطلي بالورنيش الداكن، 1710
إلى اليمين: كرسي ويندسور ذو الظهر المرتفع، 1850

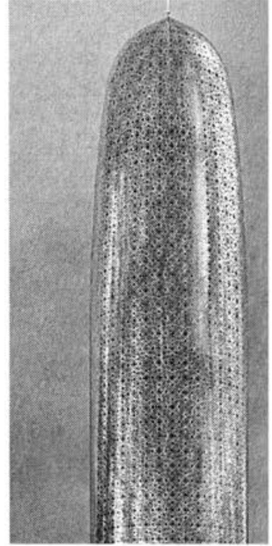


فنّ لا علم:
سانتياغو كالاترافا، برج مونت جويك
للاتصالات، برشلونة، 1991

- 18 -

إلا أنه قد تكون هناك طريقة للتغلّب على هذه الحالة من «النسبية غير المثمرة»، وذلك عبر الاستعانة بملاحظة جون روسكين المثيرة عما تستطيع العمارة قوله. فما يقوله روسكين يجعل أذهاننا تلتفت إلى فكرة مفادها أن المباني ليست مجرّد أشياء بصرية منقطعة الصلة بالمفاهيم التي نستطيع تحليلها ثم تقييمها. المباني تتكلم -وهي تتكلّم في أمور قابلة لأن نفهمها. تكون المباني ناطقة بالديمقراطية أو الأرستقراطية، بالانفتاح أو الغطرسة، بالترحاب أو بالتهديد، بالاشتياق إلى المستقبل أو بالتعلّق بالماضي.





فن لا علم:

إلى اليسار: هيرزوغ ودو مورون، مكتبة «مدرسة إبرزوالده» الفنية، إبرزوالده، 1999

إلى اليمين: جون نوفيل، ناطحة سحاب مقترحة، الدوحة، 2004





إلى اليسار: تياس إكهوف، «مجموعة ريجنت»، بورسغروند، 1961
إلى اليمين: مجموعة كاميو زرقاء، سيفر، 1778

يعطي أي تصميم انطباعًا بـ«المواقف» النفسية والمعنوية التي يدعو إليها. فعلى سبيل المثال، نحن قادرون على الإحساس بحالتين مختلفتين تمامًا من «السرور» منبعثتين من مجموعة خزفيات اسكندنافية لا زخرفة فيها، ومن مجموعة «سيفر» مزخرفة: دعوة إلى حسٍّ ديمقراطيٍّ رفيعٍ في المجموعة الأولى، ومنحى احتفاليٍّ ذي طابعٍ طبقيٍّ في المجموعة الثانية.

ومن حيث الجوهر، فإن ما تُحدِّثنا به أعمالٌ أو تصميمات معمارية هو ذلك النوع من الحياة التي نحسّها فيها ومن حولها من غير أي عناء. إنها تحدّثنا بحالات مزاجية بعينها تسعى إلى خلقها وإدامتها لدى من يستعملون الشيء موضوع التصميم، أو يسكنونه. صحيح أن البيوت تحفظنا في دفئها وتساعدنا من نواحٍ «ميكانيكية»، لكنها تقدّم إلينا -في الوقت عينه- دعوة إلى أن نكونَ هذا «النوع» من الناس أو ذاك. إنها تحدّثنا برؤى للسعادة.

من هنا، يشتمل وصف مبنى بأنه جميل على الإيحاء بما هو أكثر من إعجاب جمالي به؛ فهذا الوصف يتضمّن انجذابًا إلى نمط حياة بعينه يدعو إليه البيت من خلال سقفه ومقابض أبوابه وإطارات نوافذه

وسلالمه وما فيه من جمال. إحساسنا بالجمال إشارة إلى أننا نرى تجسيدًا ماديًا لبعض ما لدينا من أفكار عن حسن العيش.

وعلى النحو نفسه، نرى أبنية تؤذي أبصارنا، لا لأنها مخالفة لما هو لدينا من تفضيلات بصرية خاصة خبيئة، بل لمناقضتها الإحساس السليم بالوجود، كما نفهمه -هذا ما يساعد في تفسير مقدار ما تجنح إليه المجادلة في الشكل المعماري الملائم من ضراوة وطابع جِدّي.

- 19 -

تتجلّى فائدة نقل ما تتركّز عليه المناقشات مما هو «بصري حصرًا» إلى القيَم التي تدعو إليها المباني، وذلك من خلال كوننا نصير قادرين على تناول الحديث عن مظهر الأعمال المعمارية مثلما نتناول الأحاديث والمناقشات المتّصلة بالأشخاص والأفكار وأمور السياسة.

لا يصير وصول المجادلة في ما هو جميل إلى نتيجة واضحة أمرًا أكثر سهولة من ذي قبل، لكنه لا يصير أكثر صعوبة من المجادلة في ما هو صائب أو حكيم. نستطيع تعلّم كيف ندافع عن فكرة عن الجمال، أو كيف نهاجمها، مثلما قد ندافع عن موقف أخلاقي أو حالة قانونية، أو نهاجمهما. نستطيع أن نفهم، وأن نشرح للآخرين، ما يجعلنا مؤمنين بأن مبنى من المباني جذّاب، أو منفّر، استنادًا إلى ما يحدثنا به ذلك المبنى.

تساعدنا فكرة «المباني التي تُحدّثُنا» في أن نضع في مركز أسئلتنا المعمارية المحيّرة تساؤلًا عن القيَم التي نحبّ أن نعيش وفقًا لها بدلًا من أن يظلّ الأمر مقتصرًا على «كيف نحبّ أن تكون أشكال الأشياء».

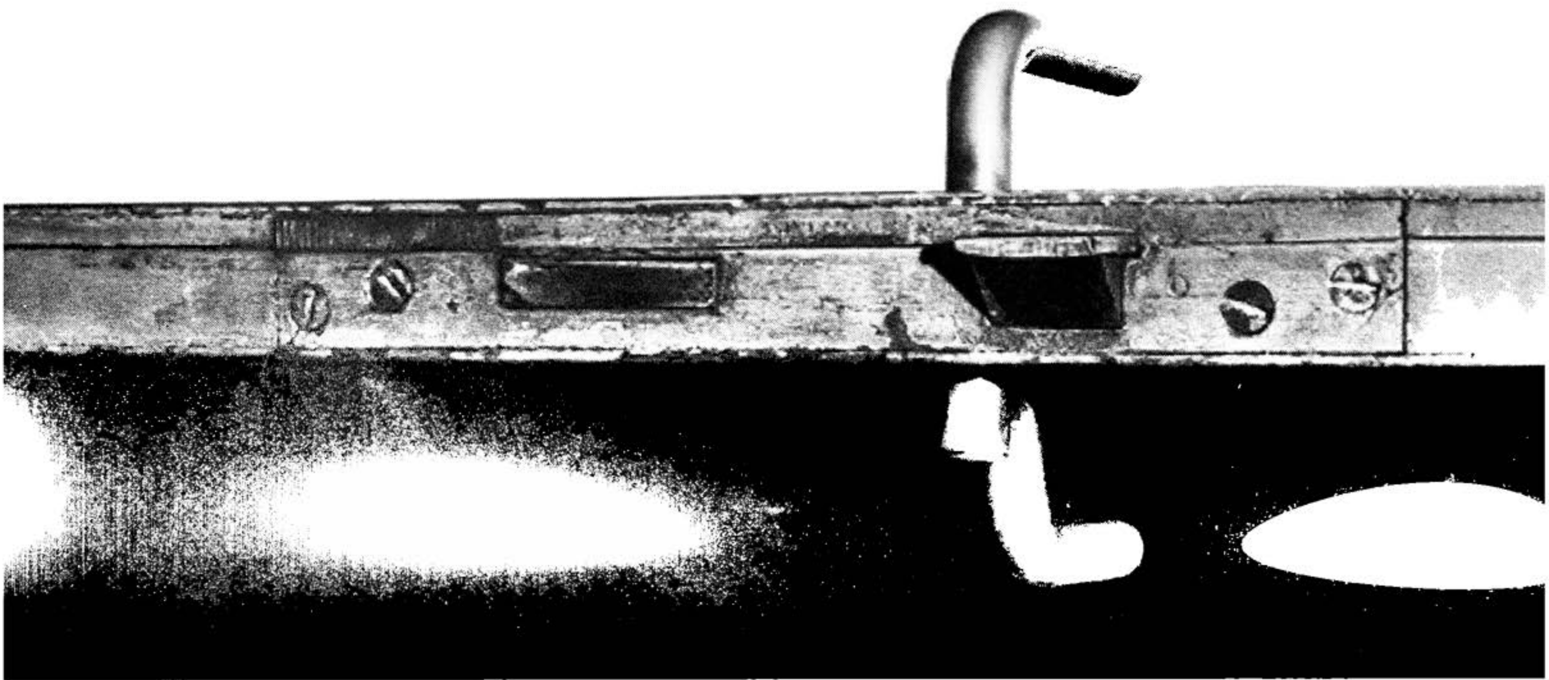




ما الذي نريد أن تحدثنا مبانيه به؟

إلى اليسار: مايكل شانلي هوبز، «أوكينغتون بليس»، ميدلسكس، 2005

إلى اليمين: مكتب ماكوتو ياماغوشي، فيلا، كارويزاوا، 2003



III- مبانٍ متكلمة

- 1 -

إن كان اهتمامنا بالمباني والأشياء يتحدّد فعلًا بما تُحدّثنا به مثلما يتحدّد بكيفية أدائها وظائفها المادية، فإن مما يستحق مزيدًا من النظر تلك العملية العجيبة التي تجعل تركيبة من الحجر والفولاذ والإسمنت والخشب والزجاج كأنها قادرة على التعبير عن نفسها... تلك العملية التي تجعلها قادرة، بعض الأحيان، على خلق انطباع لدينا بأنها تحدّثنا عن أمور مهمّة لها أثرها في نفوسنا.

- 2 -

من الطبيعي أن تكون هناك مخاطرة إن رحنا ننفق أزمانًا طويلة في تحليل المعاني المنبعثة من أشياء لها وظائف عملية. فإذا بالغت أذهاننا في انشغالها بحل ألغاز الرسائل الكامنة في مفتاح النور أو في صنبور الماء، فهذا يعني أننا نجعل أنفسنا ميالين، أكثر من المعتاد، إلى نوع من «الازدراء المنطقي» لأولئك الذين لا يريدون من تلك الأشياء أكثر من إنارة غرفهم أو مساعدتهم في تنظيف أسنانهم.

حتى نحصّن أنفسنا ضد الوقوع في هذا الموقف الذي يستحق السخرية، وحتى نكتسب ثقة بأننا نُنَمّي في أذهاننا موقفًا معاكسًا، أكثر حصافة، فقد يفيدنا أن نزور واحدًا من متاحف الفن الحديث. هناك، في صالات يغمرها ضياء أبيض وفيها مجموعات من منحوتات القرن العشرين التجريدية، تتاح لنا فرصة فريدة للنظر إلى كيف تستطيع كتل ثلاثية الأبعاد أن تحمل معنى وأن تنقله إلينا - قد يُمكّننا هذا بدوره من التفكير في بيوتنا وتجهيزاتها بطريقة جديدة تمامًا.

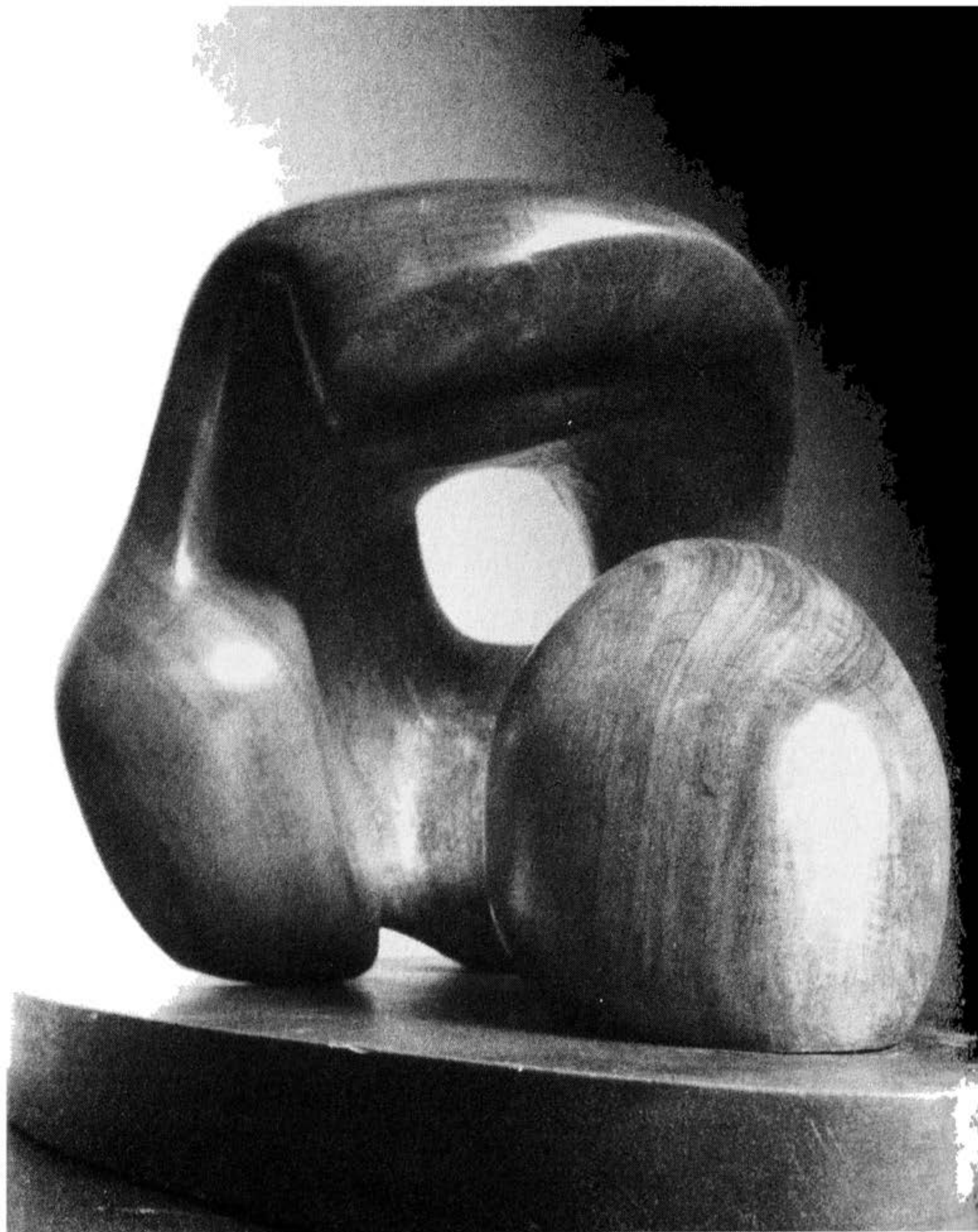
- 3 -

في النصف الأول من القرن العشرين، بدأت المنحوتات تبعث في

نفوس الناس نوعًا من «استفظاع» عرض أعمال يبدو صعبًا أن ينسب إليها المرء اسمًا؛ فهي أعمال تفتقر إلى أية محاكاة للتطلّعات التي كانت مهيمنة على فن النحت في الغرب منذ عهد الإغريق القدامى، فضلًا عن افتقارها إلى أية خصائص عملية نافعة على الرغم مما لها من مظهر قد يُذكّرنا بأثاث البيوت وتجهيزاتها.

مع هذا، وبصرف النظر عن هذه الحدود المُقيِّدة، يذهب الفنانون التجريديون إلى القول بأن منحوتاتهم قادرة على التعبير عن أعظم الأفكار والموضوعات. يوافقهم نقّاد كثيرون على قولهم هذا. لقد وصف هربرت ريد أعمال هنري مور بأنه رسالة في الرقّة والقسوة البشريتين في عالم غادره الرب من أمد وجيز؛ في حين يرى ديفيد سلفستر أن منحوتات ألبرتو جياكوميتي تعبر عما يحسّه الإنسان المُغرَّب عن ذاته الأصلية في مجتمع صناعي من وحدة ورغبة.

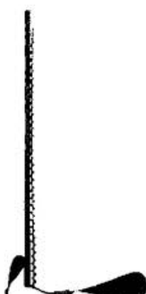
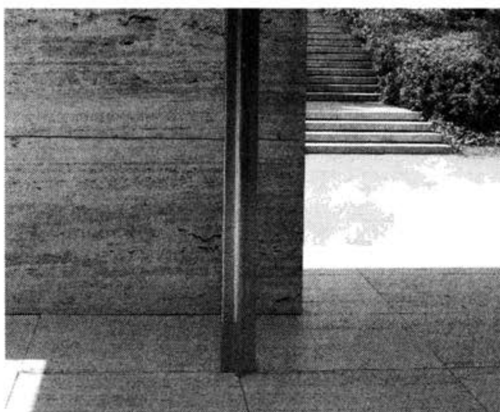
قد يكون سهلًا أن نضحك من هذه المزاعم الطنانة التي تحدّثنا عن أشياء تكون أحيانًا أشبه بسمّاعتَيْن عملاقتين مما يوضع في الأذنين، أو بآلة لجز العشب منقلبة على ظهرها. لكن علينا، بدلًا من اتهام النقاد بأنهم يقرأون الكثير في ما هو قليل جدًا، أن نسمح للمنحوتات التجريدية بأن تعرض أمامنا سلسلة أفكار وأحاسيس يستطيع أن يعبّر لنا عنها أي جسم ليس مقصودًا منه أن يعبّر عن شيء أو أن يمثّل شيئًا. فموهبة أكثر النحّاتين الموهوبين كامنة في القدرة على تعليمنا أن الأفكار العظيمة (أفكار عن الذكاء أو الرقّة أو اللطف أو الشباب أو السكينة، على سبيل المثال)، قابلة لأن يُعبَّر عنها بقِطَع من الخشب والخيوط، أو بتراكيب من الجَصّ والمعدن، وذلك مثلما يمكن التعبير عنها بكلمات أو بملامح تشبه البشر أو الحيوان. إن المنحوتات التجريدية العظيمة ناجحة في التحدّث إلينا بلغتها الغريبة الفريدة المنقطعة عنها... قادرة على التحدّث إلينا بأفكار مهمة عن حياتنا.



ما تستطيع المنحوتات التجريدية قوله:

هنري مور، شكلان، 1934





في الأعلى: ألبرتو جياكوميتي، «*ساعة الآثار الباقية*»، 1930؛ جاسبر موريسون، «*طاولة ETM*»، 2003.
في الوسط: أنثوني كارو، «*همس*»، 1969؛ ميز فان در روهن، «*عمود*»، رواق برشلونة، 1929
في الأسفل: دونالد جَد، «*من غير اسم*»، 1989؛ ديينر ودينر، «*ميغروس*»، لوسيرن، 2000

وبدورها، تتيح لنا هذه المنحوتات فرصة التركيز، بشدّة لم نألفها، على «قدرات التواصل» لدى الأشياء جميعًا، بما في ذلك مبانينا وما تضمّنه بين جنباتها من أثاث. قد تثير لدينا زيارة إلى متحف دافعًا إلى توبيخ أنفسنا على إيماننا المبتذل السابق بأن وعاء السَّلَطة ليس إلا وعاء سلَطة مع أنه، في حقيقة الأمر، جسم تحوم من فوقه ارتباطات ذات معنى... أفكار عن الكلّية والأنوثة واللانهائية. نستطيع النظر إلى «كيان عملي» -طاولة مكتب أو عمود أو بناء سكني- فنرصد فيه أيضًا تعبيرات مجرّدة عن بعض الأفكار والموضوعات المهمّة في حياتنا.

- 4 -

صباح مشرق في «معرض تيت» في سانت آيفز في كورنوول. نرى على قاعدة مستوية منحوتة رخامية لباربرا هيبوورث عُرضت أول مرة في سنة 1936. مع أنه ليس واضحًا ما قد تعنيه -بالضبط- تلك الحجارة الثلاثة، أو ما قد تمثله (هذا سر مستغلق يعكسه اسم المنحوتة الذي لا يفصح عن شيء: «قطاعان وكرة»)، فهي تفلح بطريقتها في أسْرِ أنظارنا ومكافأتها. يتركز اهتمام النظر على التضاد بين الكرة والإسفين الحجري نصف الدائري المستقرّة فوقه. تبدو لنا الكرة متحفّزة، غير مستقرّة؛ ونحسّ بقوة رغبتها في التدحرج منحدرة على حافة ذلك القطاع الدائري، والتجوّل في القاعة. وعلى النقيض من هذا التهوّر عند الكرة، يوحي الحجر الإسفيني الذي تحتها بالاستقرار والنضج: يبدو لنا قانعًا بمَيْله البسيط من ناحية إلى أخرى وراضيًا بتهدئته اندفاع الكرة وطيشها. ننظر إلى ذلك العمل فنرى تلك العلاقة الرقيقة اللعوب مجسَّدة تجسيدًا جليلًا من خلال وسيط بدائي بسيط: رخام أبيض مصقول.

في مقالة عن هيبوورث، حاول المحلّل النفسي الناقد أدريان

ستوكس تحليل ما في هذا العمل الذي يبدو بسيطًا من قوة كبيرة، فتوصَّل إلى نتيجة مغرية. إن كانت المنحوتة تمس نفوسنا -بحسب قوله- فقد يكون هذا لأننا نفهمها في لاوعينا على أنها لوحة عائلية. ففي تكوّر الكرة الممتلئ، وفي تحفّزها إلى الحركة، ما يوحي لنا إيحاء خفيًّا بطفل ممتلئ الوجنتين، بطفل متململ لا يكاد يطيق سكونًا؛ في حين نلمس في القطاع الدائري المائل الفسيح أصداء أم هادئة متسامحة عريضة الردفين. ندرك أن في هذا التركيب كلّه موضوعٌ يشغل مكانة مركزية في حياتنا. نشعر كأننا نرى في الحجر حكاية عن الحب الأمومي.

تقودنا مناقشة ستوكس إلى فكرتَيْن اثنتين. الأولى هي أن ما من حاجة إلى جهد كبير نبذله حتى نترجم جسمًا نراه إلى صورة إنسان أو حيوان. قد لا تكون للحجر ساقان، ولا عينان، ولا أذنان، ولا أي ملمح متّصل بكائن حيٍّ؛ لكنه ليس في حاجة إلى أكثر من إيحاء بسيط بردف الأم، أو بوجنتي الطفل، حتى يحملنا على أن نقرأ فيه شخصية نعرفها. فبفضل هذه النزعة الإسقاطية لدينا، يمكن أن تتأثّر نفوسنا بمنحوتة هيبوورث مثلما تتأثر بلوحة أكثر وضوحًا تمثّل عطف الأم وحنانها. فبالنسبة إلى عيوننا الداخلية، لا فرق بين القدرة التعبيرية للوحة تمثيلية واضحة وبين تركيب من حجارة.

الفكرة الثانية هي أن الأسباب التي تجعلنا نحب منحوتات تجريدية (نستطيع توسعة الأمر بحيث يشمل الطاولات والأعمدة) ليست شديدة البعد -في آخر المطاف- عن الأسباب التي تجعلنا معجَبين بمشاهد تمثّل الواقع تمثيلًا مباشرًا. ندعو الأعمال الفنية المنتمية إلى الصنفين أعمالًا جميلة عندما تنجح تلك الأعمال في استحضار ما يبدو لنا خصائص جذابة، أو مهمة، في بني البشر أو في الحيوانات.



باربرا هيبوورث، قطاعان وكرة، 1936

- 5 -

يكفي أن نبدأ النظر حتى نجد أن ما من نقص في الإيحاءات بأشكال حيّة في قِطَع الأثاث وفي البيوت التي من حولنا. هناك طيور في أباريق المياه، وشخصيات قوية معجَبة بنفوسها في غلايات الشاي، وغزلان بديعة في المكاتب، وثيران في طاولات الطعام.

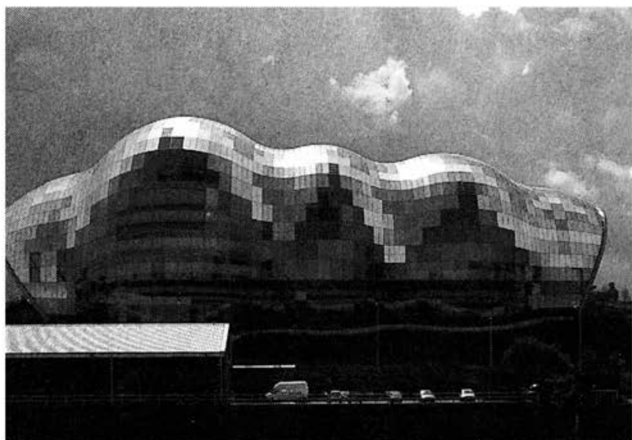
عين قلقة مرتابة تنظر إلينا من سطح متجر فيرتيم الذي صمّمه ألفريد ميثل في برلين، في حين تحرس قوائم حشرات مقلوبة مبنى «كاستل بيرانجيه» في باريس. خنفساء عدوانية تلوح في «مركز بوتراجايا للمؤتمرات» في ماليزيا، ومخلوق دافئ يشبه قنفذاً نَخاله يظهر لنا في مركز «سيج آرتس» في غيتسهيد.

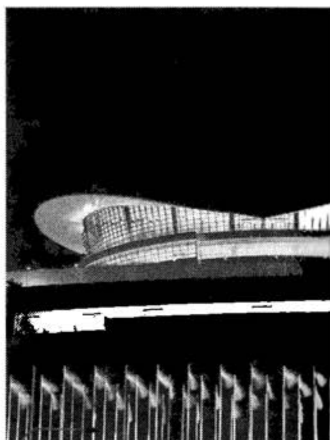




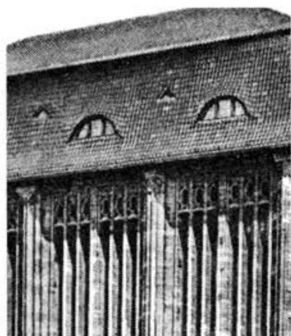












قنافذ، وخنافس، وعيون، وقوائم:

في الأعلى، إلى اليسار، فوستر وشركاه، مركز «سيج آرتس»، غيتسهيد، 2005

في الأعلى إلى اليمين: هيجاس كاستور، «مركز مؤتمرات»، بوتراجايا، 2003

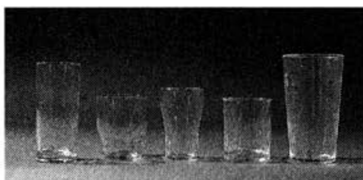
في الأسفل إلى اليسار، ألفريد ميثل، «متجر فيرتيم»، برلين، 1904

في الأسفل إلى اليمين: هيغتور غيمار، «كاستيل بيرانجيه»، 1896

بل إن شيئًا ضئيلًا، كأشكال الحروف مثلًا، يمكن أن نجد فيه «شخصيات» واضحة تمامًا. لن نصادف كبير مشقّة في كتابة قصة قصيرة عن حياة تلك الشخصيات وأحلام يقظتها! فالظهر المستقيم، والوقفة المنتبهة، لدى حرف «F» في خط الهلفيتيكا (إلى اليسار) يوحي ببطل قصة فيه دقة ونظافة وتفاؤل، في حين نرى ابن عمه الآخر في الخط البوليفيلي، ذلك المطرق برأسه صاحب المظهر الرقيق (إلى اليمين)، فهو يوحي لنا بشخص ناعس، أكثر وداعة، وأكثر ميلًا إلى التأمل. قد لا تكون خاتمة القصة حسنة لدى الثاني!

f Helvetica f Poliphilus

قد نستطيع أن نعثر على تشكيلة لا تقل عن ذلك حيوية في متجر يبيع مستلزمات منزلية. تبدو الكؤوس ذات السوق الدقيقة أنثوية بطبعها مع أن هذه الفئة يمكن أن تضم أمهات دافئات القلوب وفتيات شهوانيات ونساء عصبيات مهتمات بالآداب والعلوم. وأما الكؤوس الأكثر ذكورية فإن من بينها حطابون وموظّفون عموميون.





إن من الممكن اقتفاء أثر عادة مضاهاة المباني وقطع الأثاث بكائنات حيّة رجوعًا في الماضي إلى عهد الكاتب الروماني فوتروفيوس الذي قرن بين كل واحد من أساليب العمارة الكلاسيكية الرئيسية الثلاثة وبين نموذج بشري أو إلهي مستمَد من الميثولوجيا

الإغريقية. فالعمود الدوري ذو التاج البسيط والجسد القصير الثخين له مكافئٌ في صورة البطل المقاتل مفتول العضلات، هرقل. لكننا نجد العمود الأيوني بما في جنباته وقاعدته من زينات شبيهًا بربّة باردة الطبع في أواسط العمر هي الربة هيرا. ثم نذهب إلى العمود الكورنثي الذي هو أكثر الأعمدة الثلاثة زينة وزخرفًا، فضلًا عن كونه أطولها وأكثرها رشاقة. يجد هذا العمود نموذجه في الربة المراهقة الجميلة أفروديت. لنا أن نفعل ما فعله فوتروفيوس فنمضي وقتنا أثناء انتقالنا بالسيارة في محاولة نسبة أعمدة الجسور التي نمرّ بها إلى ما يقابلها من كائنات تمشي على قدمين. فقد نرى امرأة كسلى حلوة الطبع تحمل جسرًا من الجسور، ومحاسبًا عصبيًا دقيقًا عليه ملامح التسلط يحمل جسرًا آخر.

في وسعنا أن نحكم على شخصيات الأشياء انطلاقًا من ملامح تبدو شديدة الضآلة (إن تغيرًا لا يتجاوز بضع درجات في زاوية مَيْل حافة كأس يمكن أن ينقل كأس النبيذ من إيحاء بالتواضع إلى إيحاء بالغرور والخيلاء). وذلك لأننا نكتسب هذه المهارة، أول الأمر، من خلال صِلاتنا بالبشر الذين نستطيع أن نعزو إلى الواحد منهم هذا الطبع أو ذاك استنادًا إلى اختلافات تكاد تكون مجهرية في نُسُج الجلد والعضلات. تنتقل عين من تعبير الخجل إلى الإيحاء بالثقة بالنفس نتيجة «حركة» صغيرة بالمعنى الميكانيكي إلى حدٍّ يصعب تصديقه. ولا يفصل أكثر من مقدار شعرة بين حاجب نراه معبّرًا عن القلق وحاجب آخر يوحي لنا بشدّة التركيز، أو بين فم يضفي على وجه صاحبه ملمَحًا عبوسًا وفم ناطق بالأسى. لقد كان وضع نظام لهذه التلاوين الدقيقة عملًا أنفق عليه مدّعي العلم السويسري يوهان كاسبر لافاتيه حياته كلّها فأنتج كتابًا في أربعة مجلدات صدرت في

سنة 1783 وحملت عنوان «مقالة في الفراسة». يحلّل هذا الكتاب كل إيحاء يمكن تخيله لقسَمات الوجوه وتعابيرها، ويعرض رسومًا لمجموعة شاملة من الذقون ومحاجر العيون والجباه والأفواه والأنوف، ثم يُلحق بكل منها صفات تفسيرية.



لطيف ومتسامح

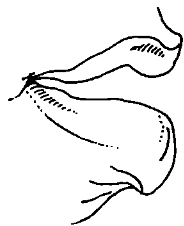


بارع لكنه سوقي

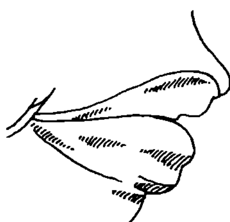


حزين وساخر

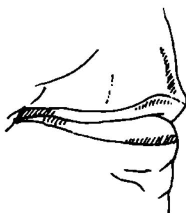
ما تعنيه الوجوه:
جون كاسبر لافاتيه، «مقالة في الفراسة»، 1783



غبيٌّ ولديه نزوع جنسيٌّ قويٌّ



فظٌّ ومتهكّمٌ



خيّرٌ ورقيقٌ

إن وفرة المعلومات التي اعتدنا اشتقاقها من أشكال الكائنات الحية تعيننا في تفسير قوة المشاعر التي تولّدها الأساليب المعمارية المتنافسة. فإذا كان ملليمتر واحد كافيًا للفصل بين فم يوحي بالبلادة والكسل وفم آخر يوحي بالخير والإحسان، فمن المفهوم أن نرى أهمية كبيرة في اختلاف الشكل بين نافذتين أو حافتَيْ سقفَيْن. ولا

غرابة أبدًا في أن نكون ميالين إلى التمييز بين معاني الأشياء التي نعيش بينها مثلما نميّز بين وجوه الناس الذين نمضي أوقاتنا معهم.

قد لا تتجاوز دلالة إحساسك بالنفور من مبنى من المباني حقيقة كونك لا تحبّ طبع الكائن أو الإنسان الذي تكاد تراه في ذلك البناء... تمامًا مثلما تجد نفسك تعتبر منشأة أخرى جميلةً لأنك تحسّ فيها حضور مخلوق من شأنه أن يكون موضع إعجابك إن هو اتخذ هيئة حيّة. ففي آخر المطاف، ليس ما نبحث عنه في عمل من أعمال العمارة أمرًا شديد البعد عما نبحث عنه في صديق. إن الأشياء التي نصفها بالجمال نسخٌ عن أشخاص نحبّهم.



من تريده صديقًا لك؟

- 6 -

حتى عندما تبدو الأشياء منقطعة الصلة بالبشر، فسوف نجد سهلًا علينا تخيّل نوع الطبائع البشرية التي قد تكون لها.

إن قدرتنا على رصد ما يقابل البشر في الشكل والملمس واللون مرهَفة إلى حد يسمح لنا بـ«رؤية» طبع من الطباع في شكلٍ شديد البساطة. الخطوط كفيلة بتوضيح هذه الفكرة. يوحي لنا خطٌ مستقيمٌ بشخصٍ مستقرٍ، لكن فيه شيء من البلادة. ويبدو لنا الخط المتموّج موحيًا بشخص هادئ مسرف في الاهتمام بمظهره. وأما الخط المتكسّر فهو ناطق بالغضب والارتباك.



فلننظر إلى مسندي كرسيين اثنين. نرى واضحًا أن كلًا منهما يعبر عن جوٍّ خاصٍّ به. إن المسند ذا المنحنيات يوحي بطبع ليّن مرح، بينما نلمس جدّية ومنطقًا صارمًا في المسند ذي الخطوط المستقيمة. لكن ما من شيء يقارب هيئة بشرية، لا في هذا المسند ولا في ذاك. لا بد أن المسندَيْن يمثلان -بصورة تجريدية- مزاجَيْن مختلفين. تسلك قطعة خشب مستقيمة، ضمن وسطها، المسلك الذي يتّخذه في حياته شخص مستقرُّ الطبع، قليل الميل إلى الابتكار، في حين تكون تعرّجات قطعة خشبية منحنية متفقةً (وإن لم يكن ذلك اتفاقًا مباشرًا) مع ما نلمسه في روح خليّة البال ميالة إلى الاهتمام بما في مظهرها من كياسة تلقائية.



إن ما نعرفه من سهولة في إقامة الصلة بين العالم النفسي والعالم الخارجي، المرئي والمسموع، تُغني لغتنا باستعارات ومجازات كثيرة. ألسنا نقول عن شخص إنه «معوجّ» أو «قاتم» أو «ناعم» أو«صلب»؟ قد يكون لنا «قلب فولاذي»، وقد يحلّ علينا «مزاج مظلم». نستطيع مقارنة شخص بمادة (كالأسمنت)، أو بلون (كاللون الأرجواني)، ثم نكون بعد ذلك واثقين من أننا استطعنا التعبير عن شيء متعلّق بشخصيته، أو بشخصيتها.

طلب عالم النفس الألماني رودولف أرنهايم من طلبته أن يصفوا زواجًا سيئًا وزواجًا جيدًا من غير أن يستخدموا شيئًا غير الرسم. قد يصعب علينا الآن أن نعود إلى ما رسمه الطلبة لكي نستنتج ما فهمه أرنهايم من الخطوط التي رسموها؛ لكننا قد نتوصّل إلى مقاربة معرفة النتيجة لأن تلك الخطوط نجحت نجاحًا مدهشًا في التقاط شيء من خصائص كل حالة من الحالتين. ففي أحد الأمثلة، تعكس الخطوط ذات الانحناءات السلسة مسار اتحاد هانئ قائم على الحب، في حين تكون الزوايا المدبّبة للخطوط ذات الانحناءات العنيفة اختصارًا بصريًا لمهاترات متهكّمة وأبواب تُصفق بقوة.



روايتان عن حياة الزوجية

مأخوذتان من رودولف أرنهايم، «التفكير البصري»، 1969

إذا كنا قادرين على التعبير بدقة ويُسر عن حالاتنا النفسية، حتى من خلال «خربشات» على الورق، فإن إمكانيات التعبير تزداد زيادة هائلة عندما يتّصل الأمر بمبانٍ كاملة. وذلك أن الأقواس المدبَّبة في كاتدرائية بايو تنقل إلينا إحساسًا بالبأس والحدّة، في حين تجسّد نظيراتها المدوَّرة في بلاط «قصر الدوق» في أوربينو حالة اتزان وسكينة. فعلى غرار شخص يصارع تحديات الحياة، تقاوم قناطر القصر ضغطًا يأتيها من كل اتجاه فتتفادى الأزمات الروحية والإفراطات الانفعالية التي تبدو الكاتدرائية كأنها تستجلبها استجلابًا أكيدًا.



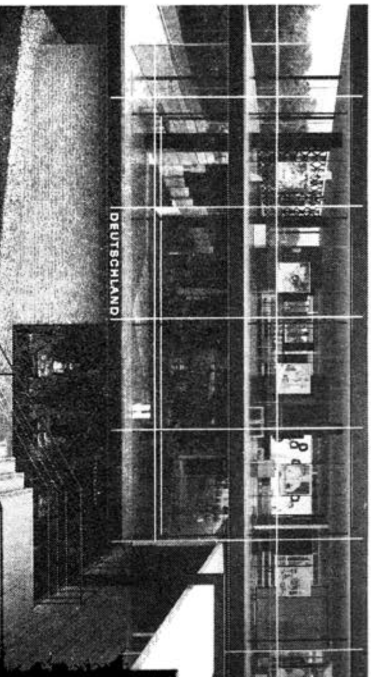


طبعان متضادان:

إلى اليسار: قصر الدوق، أوربينو، إيطاليا، 1479

إلى اليمين: كاتدرائية بايو، فرنسا، 1077

إن كان علينا أن ندفع بتجربة أرنهايم عدة خطوات إلى الأمام، وإذا طلب منا إنتاج صور مجازية عن ألمانيا في حقبتَيْن اثنتين من تاريخها، أي عندما كانت دولة فاشية، وعندما صارت دولة ديمقراطية، وإذا أتيح لنا أن نستخدم في عملنا الحجارة والزجاج والفولاذ بدلًا من الاكتفاء بقلم الرصاص، فمن المحتمل كثيرًا أن نعجز عن الإتيان بتعبير أفضل من التصميمات الشهيرة لألبرت سبير وإيغون إيبرمان اللذين أقاما الجناحين الألمانيين في معرضين دوليَّيْن، واحد قبل الحرب العالمية الثانية، وواحد بعدها. كان ما قدمه سبير في سنة 1937 قائم على استخدام تعبيرات مجازية بصرية جوهرية ناطقة بالقوة والسلطان: الارتفاع، والكتلة، والظل. فحتى من غير أن تقع أعيننا على شعار الحكومة



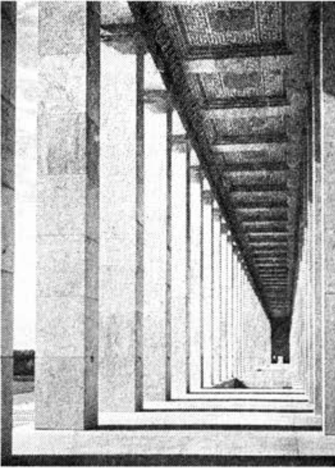
في الأعلى: ألبرت سبير، الجناح الألماني، المعرض العالمي، باريس، 1937
في الأسفل: إيغون إيرمان، جناح جمهورية ألمانيا الاتحادية، المعرض العالمي، بروكسل، 1958

التي رعت إقامة الجناح (الحكومة النازية)، يكاد يكون مؤكّدًا أننا سنشعر بشيء مشؤوم، عدواني، حرون، منبعث من تلك الكتلة المقامة على الطراز النيوكلاسيكي التي بلغ ارتفاعها خمسمئة قدم. مرّت بعد ذلك حرب عالمية وواحد وعشرون عامًا، فصمَّم إيغون إييرمان الجناح الألماني في معرض بروكسل العالمي في سنة 1958 حيث استخدم ثلاثة تعبيرات مختلفة كل الاختلاف: الامتدادات الأفقية الموحية بالسلام، والخفّة المعبّرة عن الوداعة، والشفافية التي تستحضر معنى الديمقراطية.

تتمتّع المواد والألوان بقدْر غير قليل من الفصاحة، فمن الممكن جعل واجهة بناء ناطقة بالكيفية التي ينبغي بها حكم بلد من البلدان وبالمبادئ التي ينبغي أن تحكم سياسته الخارجية. ومن الممكن تدوين الأفكار السياسية والأخلاقية باستخدام إطارات النوافذ ومقابض الأبواب. إن صندوقًا زجاجيًا تجريديًا موضوعًا على قاعة حجرية قادر على أداء أنشودة ناطقة بالطمأنينة والتمدّن.

- 7 -

وهناك أيضًا طريقة ثالثة تؤدّي بها الأجسام والمباني ما تؤديه من معانٍ، طريقة قد نبدأ الإحساس بها إذا دُعينا إلى عشاء في مقر إقامة السفير الألماني في واشنطن. مقرٌّ قائم على تلة تكسوها الغابات في الناحية الشمالية الغربية من العاصمة. إنه منشأة مهيبة لها طابع رسمي، كلاسيكي؛ فجدرانها الخارجية مُلبَّسة بالحجر الكلسي الأبيض، وفي الداخل أرضيات من المرمر وأبواب من خشب البلوط، وأثاث من الجلد والفولاذ. وعندما نُدعى إلى الخروج إلى الشرفة لتناول كأس من نبيذ الراين الفوّار مع قطعة نقانق تسبق وجبة الطعام، فسوف نرى شيئًا صادمًا غير متوقّع على الإطلاق (إذا كانت لدينا المعرفة التاريخية





إلى اليسار: ألبرت شبير، «الممشى». زيبلنفيلد، نورمبرغ، 1939

إلى اليمين: أزوالد ماثياس أونغرس، مقر إقامة السفير الألماني في واشنطن، 1995

اللازمة) يجعلنا نشهق عجبًا بينما يشير إلينا مضيفنا صاحب التهذيب الفائق إلى معالم المدينة متحدّثًا إلينا بلغة إنكليزية سليمة لا شائبة فيها. لكن أشباح معالم المدينة ليست ما يثير فينا تلك الدهشة، بل الشرفة نفسها هي ما يثيرها لأنها تهمس في آذاننا مذكّرة إيانا بمسيرات المشاعل واستعراضات وحدات الجيش والتحيّات العسكرية. وذلك أن الجزء الخلفي من مقر إقامة السفير الألماني يحمل -من حيث أبعاده ومن حيث شكله- شبهًا غريبًا بـ«ممشى» ألبرت شبير[1] في «أرض العرض العسكري» في نورمبرغ.

بقدر ما تتكلّم المباني معنا، فهي تفعل ذلك أيضًا من خلال «الاستشهادات» -والمقصود بهذا أنها (ضمن السياق الذي رأيناها فيه سابقًا) تشير إلى نظيراتها، أو إلى النماذج التي هي مأخوذة عنها، أو أنها تذكّرنا بذلك. إنها تتواصل معنا من خلال إثارة ارتباطات في أذهاننا. نبدو كأننا غير قادرين على النظر إلى بناء أو قطعة أثاث من غير ربط ما

---

(1) الهر *ألبرت* شبير: مصمّم معماري ألماني صار وزير التسليح والإنتاج الحربي في ألمانيا النازية خلال الشطر الأكبر من الحرب العالمية الثانية.

نراه بأحوالٍ شخصية أو تاريخية رأيناها. ونتيجة هذا، تصير أساليب العمارة أو الديكور الداخلي، بالنسبة إلينا، تذكارات انفعالية من لحظات أو أوضاع كنا نعيشها عندما رأينا تلك العمارة أو ذلك الأثاث.

إن عيوننا وأذهاننا شديدة الانتباه بحيث يستطيع أدقّ التفاصيل أن يُطلق الذكريات. فحرف «**B**» منتفخ البطن، أو «**G**» فارغ الشدقين، في خط الكتابة المعروف بـ«Art Deco» كافيان لتذكيرنا بنساء قصيرات الشعر معتمرات قبعات مدوّرة وبملصقات إعلانية عن عطلات في بالم بيتش ولوتوكيت.

فمثلما يمكن أن تكون رائحة مسحوق للغسيل أو فنجان شاي قادرة على بعث ذكريات الطفولة؛ ويمكن أن تقفز ثقافة بأسرها خارجة من زوايا بضعة خطوط. فسقف قرميدي شديد الانحدار يستطيع -على الفور، أن يجعلنا نفكّر في حركة «الفنون والحِرَف» الإنكليزية، في حين لا يتأخر سقف ذو مرحلتين من التدرج عن تذكيرنا بالتاريخ السويدي وبالعطلات في أرخبيل الجزر الواقع إلى الجنوب من استوكهولم.

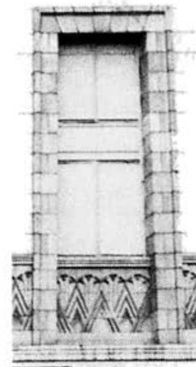
نمر بسينما كارلتون في شارع «إسكس رود» في لندن، فنلاحظ في نوافذها شيئًا نشعر، على نحو غريب، بأنه مستمَدّ من مصر القديمة. سوف يأتينا هذا الإحساس لأن عيوننا، في وقت مضى (لعل ذلك كان خلال أمسية شاهدنا فيها برنامجًا وثائقيًا عن مصر القديمة ونحن نتناول طعام العشاء) قد انتبهت إلى زوايا البوابات الضخمة في معابد الكرنك والأقصر وفيَله. لكن استعادتنا الآن ذلك التفصيل شبه المنسي وإسقاطنا إياه على تضيّق في نافذة مطلة على المدينة شهادةٌ على عملية فائقة التداخل والتشابك تجري في لاوعينا تستطيع التحكّم بالمعلومات وإقامة ارتباطات قد تكون ذواتنا الواعية غير قادرة عليها أبدًا.




إلى اليسار: س. ف. أ. فويسي، موركراغ، كامبريا، 1899

إلى اليمين: ستالارهولمن، على مقربة من ماريفريد، السويد، 1850

يستفيد المعماريون مما لدينا من قدرة على إقامة هذه الترابطات، فيقوّسون قناطرهم ونوافذهم ويكونون واثقين من أننا سنرى في ذلك إحالة إلى العمارة الإسلامية. يستطيعون تبطين ممرّات بألواح خشبية غير مطلية، فيلمّحون بذلك إلى ما هو عتيق أو غير مدّع؛ ويستطيعون تركيب درابزينات بيضاء غير ثخينة من حول الشرفاتً عارفين أن الفيلات التي يقيمونها إلى جوار البحر سوف تكون ناطقة بالسفن الكبيرة وبالحياة البحرية.

إلى اليسار: معبد إيزيس، فيله، مصر، 140 ق. م.

إلى اليمين: جورج كول، سينما كارلتون، إسكس رود، لندن، 1930

هناك وجه مثير آخر في تلك الترابطات. إنه كامن في طبيعتها «الاعتباطية»؛ فهي قادرة على أن تقودنا إلى إطلاق أحكام على الأجسام أو المباني لأسباب لا صلة لها أبدًا بما فيها من حسنات أو مساوئ معمارية. قد نطلق عليها أحكامًا مستندين إلى ما ترمز إليه، لا إلى ما تفعله أو تؤدّيه.

وقد نقرر -على سبيل المثال- أننا لا نحب أسلوب القرن التاسع عشر القوطي لأنه يمثّل في أذهاننا بيتًا عشنا فيه عيشة بائسة عندما كنا في الجامعة. وعلى النحو نفسه، يمكن أن نمقت الأسلوب النيو كلاسيكي (من أمثلته مقر إقامة السفير الألماني، أو أعمال المعماري كارل فريدريش شينغل) لأن سوء الطالع شاء له أن يكون أسلوبًا أثيرًا عند النازيين.

حتى نبرهن على مدى اعتباطية وقوع الأساليب المعمارية والفنية ضحية تلك الترابطات المؤذية، لا حاجة بنا إلى أكثر من الإشارة إلى أن الزمن وحده كفيل -في أكثر الحالات- بأن تستعيد تلك الأساليب سحرها. لا حاجة إلى أكثر من انقضاء بضعة أجيال لكي نصير قادرين على النظر إلى الأشياء والمباني متحرّرين من «التحيزات» والمواقف التي تكاد تخالط كل حقبة زمنية. يكفي أن ينقضي قدر من الزمن حتى نستطيع النظر إلى تماثيل مريم العذراء الصغيرة العائدة إلى القرن السابع عشر من غير أن تؤرّقنا صور اليسوعيين المفرطين في تشدّدهم، أو ذكريات محارق محاكم التفتيش. وبمرور الزمنِ، نستطيع قبول تفاصيل أسلوب الروكوكو ومحبتَها في حد ذاتها بدلًا من أن نرى فيها مجرّد رمز للفساد الأرستقراطي الذي أنهى «الثأر الثوري» أمره. بل من الممكن أيضًا أن يمرّ زمن فنصير قادرين على الوقوف على شرفة مقر إقامة السفير الألماني والإعجاب بالخطوط الجريئة في تصميم رواقه من غير أن تزور أذهاننا أشباح وحدات العاصفة النازية ومسيرات المشاعل.

قد نُعرّف الأشياء الجميلة جمالًا حقيقيًا بأنها تلك التي لها قدر كافٍ من الخصائص القادرة على الصمود أمام توقعاتنا الإيجابية أو السلبية. إنها ليست مجرد تذكير لنا بأمور حسنة، بل إن تلك الخصائص الحسنة موجودة فيها حقًّا. من هنا، فهي أعمال قادرة على البقاء حيّة بمعزل عن أصولها الزمانية أو الجغرافية، وقادرة على إيصال ما أرادته تلك الأصول منها زمنًا طويلًا بعد أن يكون «جمهورها الأصلي» قد زال من الوجود. وهي قادرة على مواصلة التأكيد على ما تحمله بما يتجاوز تقلبات ما ننشئه من ترابطات غير منصفة، سواء أكانت ترابطات إيجابية أو سلبية.

- 8 -

على الرغم مما تمتلكه الأشكال والمباني من قدرة تعبيرية، فإننا لا نصادف مناقشات تتناول ما تُحدِّثنا به إلا نادرًا. والظاهر أننا نشعر بقدر أكبر من الراحة عندما نتأمّل المصادر التاريخية وأشكال التعبير الأسلوبية بالمقارنة مع الحالات التي نعمد فيها إلى الغوص في المعاني المجازية، أو في تلك المعاني التي تستحضر إلى الذهن أفكارًا وأحاسيس مثيرة، أو تعزو إلى الأشياء صفات إنسانية. لا يزال يبدو أمرًا غريبًا أن يتحدّث المرء عما يقوله له مبنى من المباني!

لعلنا نجد تلك الأمور أكثر سهولة لو أن السِّمات المعمارية كانت على ارتباط أكثر صراحة بما تقوله. فعلى سبيل المثال - لو كان هناك قاموس يقيم ربطًا منهجيًا بين الأوساط والأشكال وبين الانفعالات والأفكار، فإن من شأنه أن يقدّم عونًا كبيرًا في إمدادنا بتحليلات للمواد (للألمنيوم والفولاذ، وللبلاط والبيتون)، فضلًا عن تحليلات للأساليب والأبعاد (تحليلًا لكل زاوية ميل في السقوف، ولكل أنواع الأعمدة وثخاناتها). ومن الممكن أن يشتمل ذلك القاموس على

فقرات تحدثنا عن مغزى الخطوط المحدّبة والخطوط المقعّرة وعن مغزى الزجاج العادي والزجاج العاكس.

سوف يشبه ذلك القاموس الكاتالوجات الضخمة التي تزوّد المعماريين بمعلومات عن تركيبات الإنارة وأشغال الحديد؛ لكنه لن يركّز على الأداء الميكانيكي والتوافق مع أنظمة البناء مثلما تفعل تلك الكاتالوجات، بل سيستفيض في شرح المعاني التعبيرية لكل عنصر من عناصر التركيب المعماري.

ومن خلال اهتمامه الشامل بدقائق التفاصيل، سوف يقرّ القاموس بحقيقة أن انطباعنا عن بيت من البيوت يمكن أن يتغيّر إذا ما جرى إبدال قوس متكسّر من حجارة قرميدية فوق الباب ببلاطة مستقيمة من الحجر الكلسي، تمامًا مثلما يؤدّي إبدال كلمة واحدة إلى تغيّر إحساسنا بقصيدة كاملة. إذا استطعنا الاستفادة من معونة مرجع من هذا القبيل، فقد نصير قرّاء أكثر فهمًا لما يحيط بنا، وقد نصير أيضًا كتّابًا أكثر فهمًا.

- 9 -

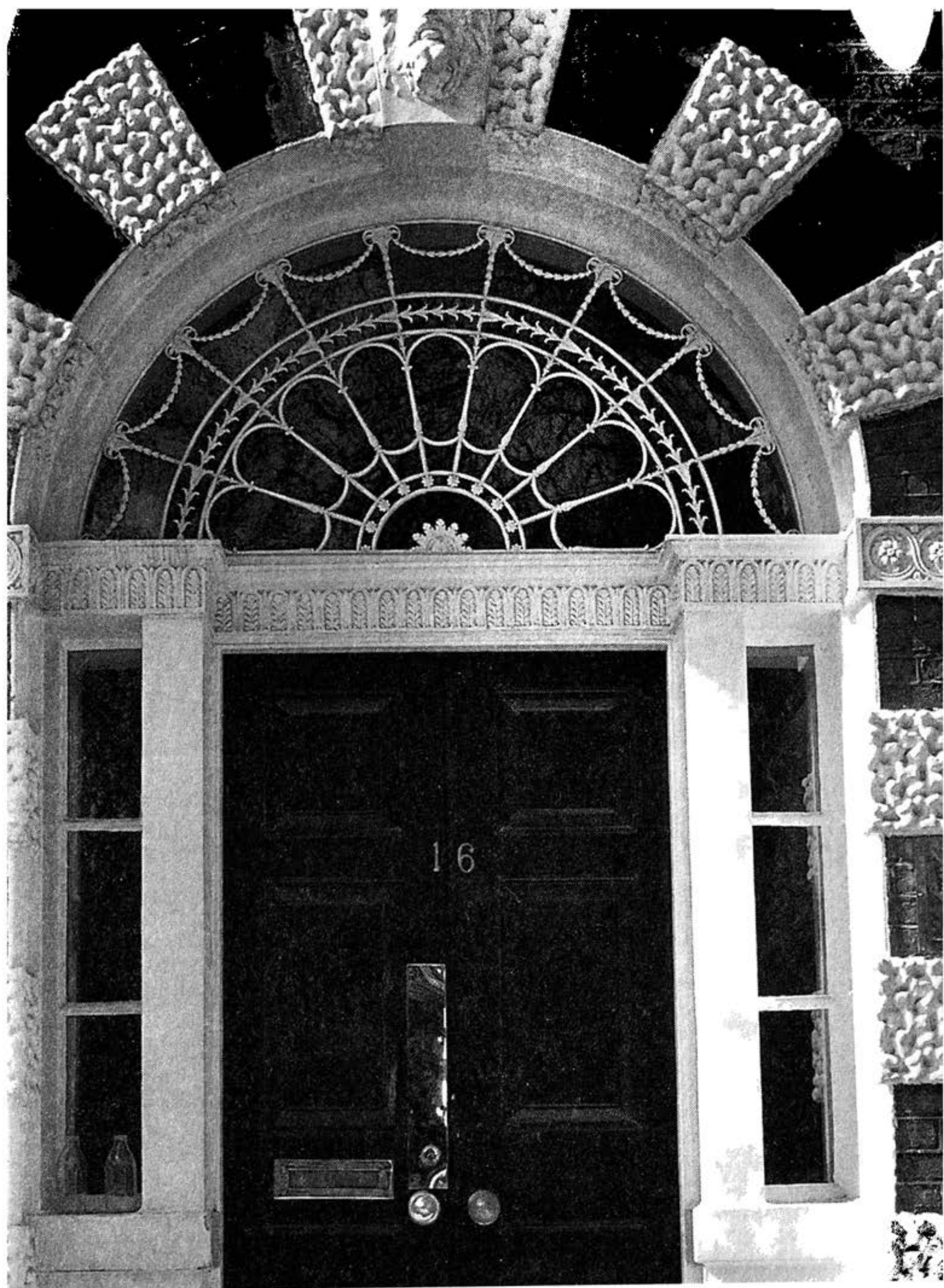
لكن، وبقدر ما يمكن أن يكون ذلك الكتاب المساعد مفيدًا لنا في شرح ما تحدّثنا العمارة به، فقد لا يكون قادرًا وحده على تفسير ما يجعل مباني بعينها تبدو كأنها تكلّمنا كلامًا جميلًا.

المباني التي تثير إعجابنا هي، في آخر المطاف، تلك التي «تغازل»، بطرق متنوّعة جدًّا، القيَم التي نراها قيمًا حسنة -أي إنها تلك المباني التي تحيلنا إلى خصال إيجابية من قبيل الصداقة واللطف والرقة والقوة والذكاء، سواء أكانت تلك الإحالة تتحقّق من خلال المواد أو الأشكال أو الألوان. إن إحساسنا بالجمال وفهمنا طبيعة ما نراه حياة حسنة إحساسان متداخلان هنا. فنحن نلتمس في غرف نومنا ما يذكّرنا

بالسلم والسكينة؛ وننشد في كراسينا إحساسًا بالسخاء والتناغم؛ ونأمل من صنابير المياه لدينا أن تشيع في نفوسنا إحساسًا بالصدق والاستقامة. قد يحرّك مشاعرنا عمود يلاقي سقفًا ملاقاة رشيقة، أو درجات حجرية بالية توحي لنا بالحكمة، أو عتبة باب على الطراز الجورجي تُشعرنا نافذةٌ نصف دائرية فوقها بالمرح وحسن الضيافة.

كان ستاندال هو من طرح التعبير الأكثر صفاء ووضوحًا عن الترابط الحميم بين الحالة البصرية وما لدينا من قيَم عندما كتب: «الجمال وعد بالسعادة». إن لعبارته الحكيمة هذه فضل التفريق بين حبّنا رؤية الجمال وبين الانشغال الأكاديمي بعلم الجمال؛ فهي تربط الأمر بالخصائص والصفات التي نحن في حاجة إليها من أجل ازدهارنا وكوننا كائنات بشرية مكتملة. إن كان التماس السعادة هو السؤال الذي يستبطن حياتنا كلّنا، فسوف يكون أمرًا طبيعيًا جدًّا أن تكون السعادة، في الوقت عينه، هي الموضوع الجوهري الذي يحيلنا الجمال إليه.

على أن ستاندال كان مدرِكًا تمام الإدراك أن ما يحقّق لنا السعادة مختلف جدًا؛ وهذا ما جعله يمتنع امتناعًا حكيمًا عن تحديد أي شكل بعينه من أشكال الجمال. ففي نهاية المطاف، يمكن لأيّ واحد منا أن يجد في الغرور جاذبية لا تقل عما يجده في الجلال؛ وقد يحسّ الميلَ إلى العدوان مغريًا، مثله مثل الاحترام. فمن خلال استخدام ستاندال كلمة «السعادة» ذات المعنى الواسع الفضفاض، أفسح متسعًا لجملة واسعة من الأهداف المختلفة التي يسعى إليها الناس المختلفون. أدرك أن البشر سيظلّون دائمًا مختلفين في أذواقهم البصرية مثلما سيظلون مختلفين في أذواقهم الأخلاقية؛ وهذا ما دفعه إلى القول،: «إن للجمال أنماطًا كثيرة ككثرة التصوّرات عن السعادة».

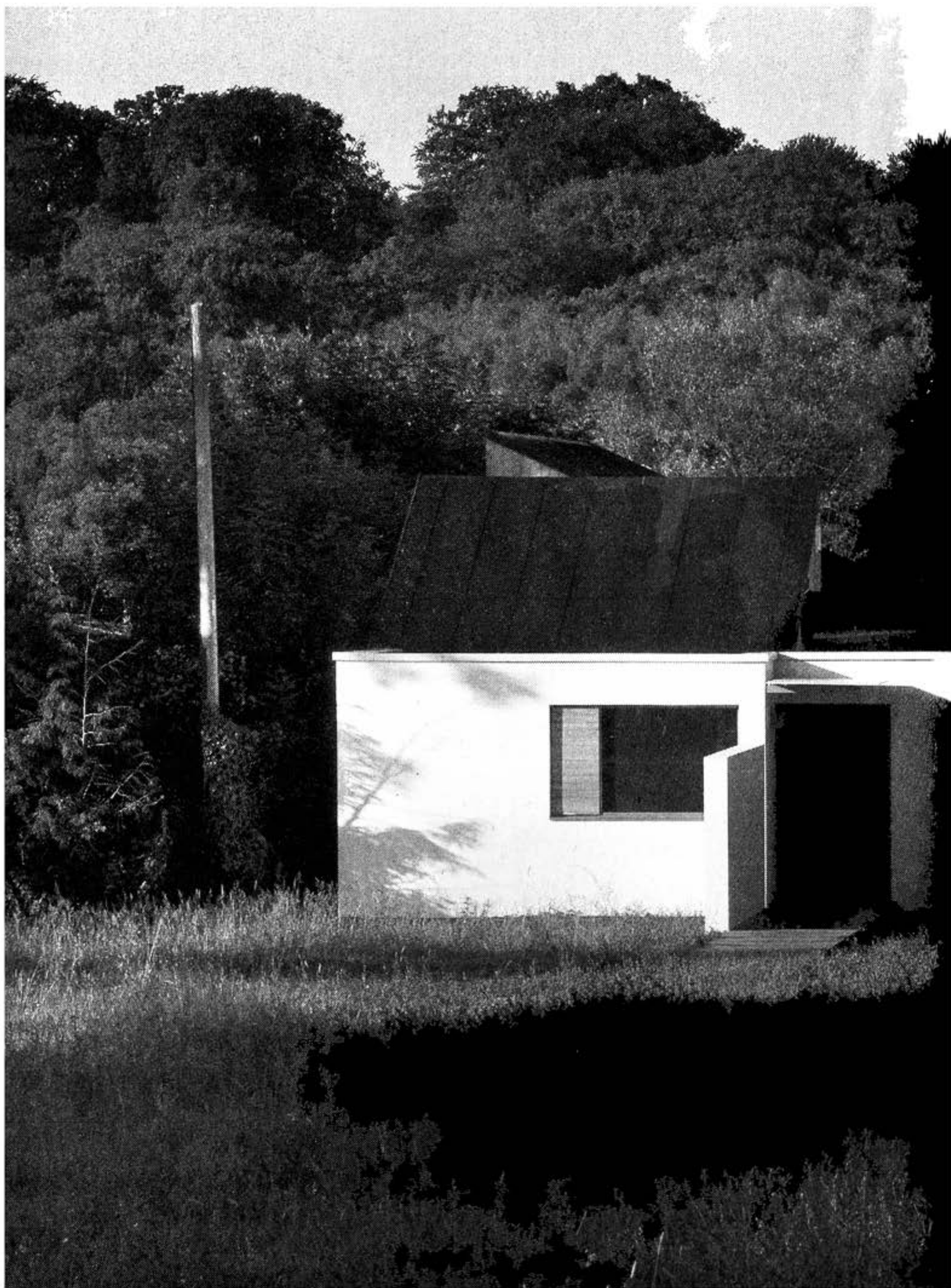


وعد بالمرح والكياسة:

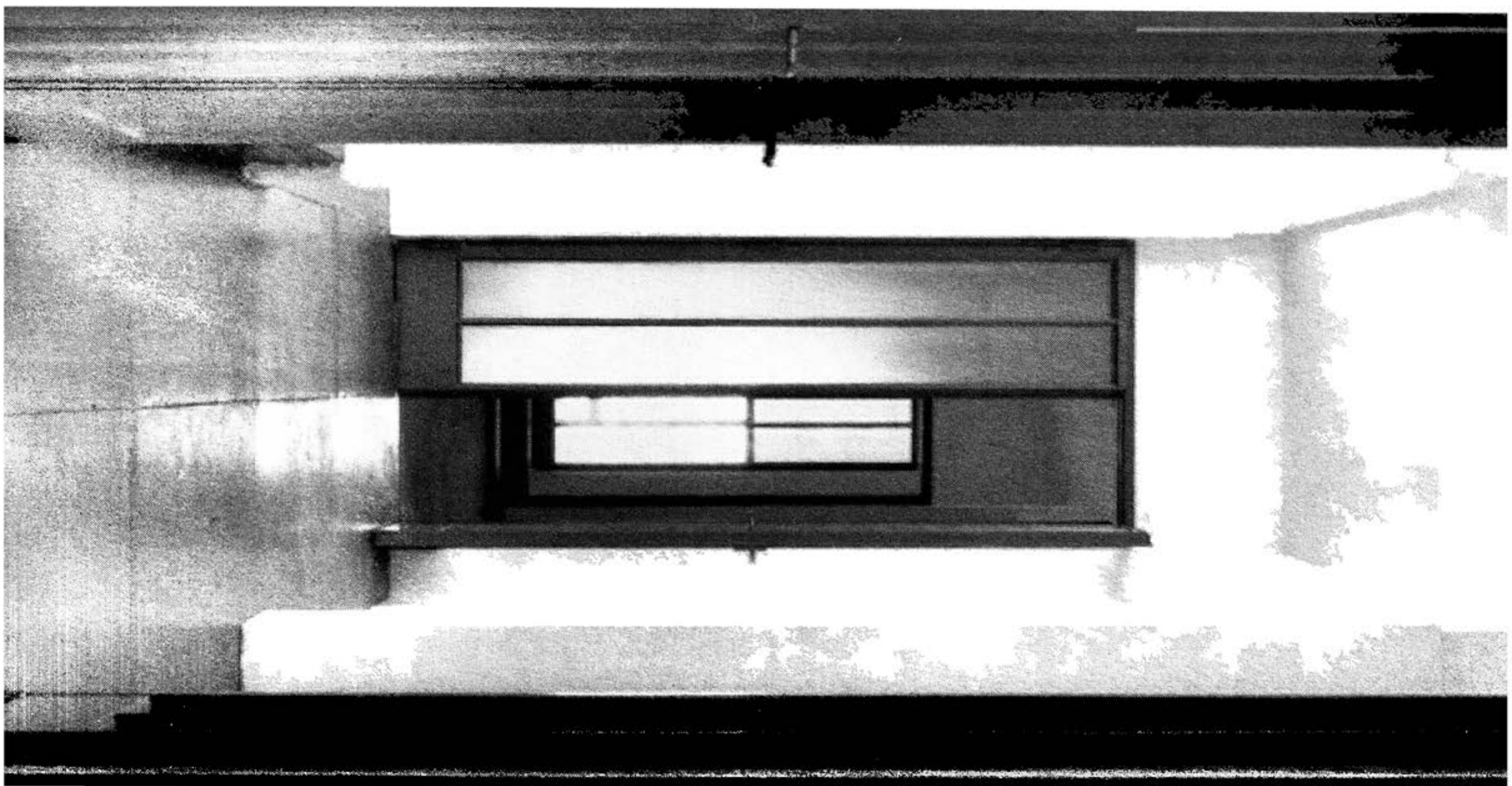
ثوماس ليفرتون، نافذة مدوّرة فوق باب، بتفورد سكوير، 1783

عندما نقول عن عمل من أعمال التصميم أو العمارة إنه جميل، فهذا اعتراف منا بأنه يعبّر عن قيَم نراها بالغة الأهمية من أجل حُسن حالنا، وبأنه تجسيد لما لدى الواحد منا من مُثُل، لكن من خلال وسيط مادي.





يتحدّث كل أسلوب معماري بشكل من أشكال فهم السعادة:
جون بادي، توكيت هاوس، نيو فورست، 2004



iv- مُثُل البيوت

- 1 -

إن كان صحيحًا أن المباني ومحتوياتها التي نصفها بأنها جميلة تستحضر صور السعادة في أذهاننا، فإن هذا لا يعفينا من السؤال عن السبب الذي يجعل هذا الاستحضار ضروريًا. ما من صعوبة في فهم ما يجعلنا راغبين في أن تلعب خصال من قبيل الكرامة والاستقامة والوضوح دورًا في حياتنا؛ لكن ما يجعلنا أيضًا في حاجة إلى وجود أشياء من حولنا تحدّثنا بتلك الخصال يظلّ أقل وضوحًا. فلماذا يكون مهمًّا ما يقوله لنا محيطنا الذي من حولنا؟ ولماذا يتعيّن على المعماريّين الاهتمام بتصميم مبانٍ تخاطبنا بأفكار ومشاعر بعينها من دون غيرها، ولماذا نتأثر سلبًا بالأماكن التي نراها ناطقة بما نعتبره إلماحات لا ترضينا؟ ولماذا نحن مَيّالون إلى التأثّر، بل مَيالون كثيرًا إلى التأثّر، بما تقوله الأماكن التي نقطنها؟

- 2 -

قد يصح تتبّع ما لدينا من حساسية إزاء ما هو محيط بنا رجوعًا إلى سمة مقلقة من سمات التركيبة النفسية لدى البشر: إنها احتواؤنا «ذوات» مختلفة كثيرة لا نشعر بأنها كلّها «تشبهنا»؛ وذلك إلى حد يجعلنا نتذمر -في أحوال مزاجية بعينها- من أننا انجرفنا بعيدًا عما نعتبره «ذواتنا الحقيقية».

من المؤسف أن «الذات» التي نفتقدها في تلك اللحظات، أي ذلك الجانب في شخصيتنا الذي هو عفوي، خلاق، أصيل، لكن على نحو رهيف يصعب تحديده، ليس بالجانب الذي نستطيع استحضاره كلما شئنا. تتحدّد قدرتنا على الوصول إلى ذلك الجانب (بل تتحدّد على نحو يكاد يكون مهينًا لنا) بالأماكن التي يتفق أن نكون فيها، وبألوان الجدران، وبارتفاع السقوف، وبأشكال الشوارع. ففي غرفة فندق

محصور بين ثلاث طرق سريعة، أو في أرض يباب فيها أبراج سكنية متداعية، يكون تفاؤلنا وإحساسنا بالعزم والتصميم أميَل إلى النضوب سريعًا مثلما ينضب الماء من خزان مثقوب. وقد نبدأ نسيان ما كان لدينا من تطلّعات أو من أسباب تجعلنا نشعر بالتفاؤل والأمل.

فنحن متّكلون، اتكالًا غير مباشر، على ما يحيط بنا لكي يجسّد ما نحترمه من أمزجة وأفكار، ولكي يذكّرنا به. نتطلّع إلى مبانينا لكي تبقينا مشدودين إلى نظرة متفائلة إلى أنفسنا كأنها نوع من ملاط نفسي. نضع من حولنا أشكالًا مادية تنقل إلينا ما نحتاجه في دواخلنا لكننا معرضون دائمًا لخطر نسيان أننا في حاجة إليه. نلجأ إلى ورق الجدران والمقاعد واللوحات والشوارع لكي تدرأ عنا خطر اختفاء «ذواتنا الحقيقية».

وبدورنا، نجد أنفسنا مَيّالين إلى تكريم تلك الأماكن التي تلائم نظرتها ما لدينا من نظرات وتضفي عليها مشروعية بأن نهتم بها وندعوها «بيوتنا». ليس ضروريًا أن توفّر لنا تلك الأماكن التي ندعوها «بيوتنا» أماكن إقامة دائمة، ولا أن تكون أماكن نضع فيها ملابسنا، حتى تستحق هذا الاسم. فاستخدام كلمة «بيت» في الإشارة إلى مبنى من المباني ليس أكثر من الإقرار بأنه متناغم مع «نشيد داخلي» نُجلّه في أنفسنا. من الممكن أن يكون ذلك «البيت» مطارًا أو مكتبة أو حديقة أو مطعمًا يستقبل المسافرين على الطريق.

وبدوره، يكون حبنا «بيوتنا» إقرارًا منا بحقيقة أن هوياتنا ليست (إلى حد كبير) أمرًا نقرّره بأنفسنا. نحن في حاجة إلى «بيت» بالمعنى النفسي بقدر ما نحن في حاجة إليه بالمعنى المادي حتى يُشعرنا بأنه تعويض عما لدينا من ضعف. نحن في حاجة إلى ملتجأ يحمي حالتنا الذهنية لأن شطرًا كبيرًا جدًا من العالم معارضٌ لما نحن موالون له.

نحن في حاجة إلى «بيوتنا» حتى تجعلنا متفقين مع النسخ المرغوبة من أنفسنا، وحتى تُبقي على جوانبنا المهمّة حية فينا، تلك الجوانب التي هي سريعة الزوال والنسيان.

- 3 -

لعل ديانات العالم الكبرى قد أولَت الدور الذي تلعبه البيئة المحيطة في تحديد الهوية أكبر قدر من التفكير فأبدت تعاطفًا واسعًا جدًّا مع حاجتنا إلى «بيت»، مع أنها نادرًا ما شيَّدت أماكن نستطيع النوم فيها.

إن أصول مبدأ العمارة الدينية نفسه كامنة في فكرة مفادها أن المكان الذي نكون فيه له أهمية كبيرة من حيث تحديد ما نستطيع أن نؤمن به. ومهما يكن المدافعون عن العمارة الدينية مقتنعين بأننا ملتزمون بعقائدنا على المستوى العقلي، فلن يظل التزامنا مضمونًا إلا إذا كانت مبانينا تؤكّد عليه تأكيدًا متواصلًا. نرى أنفسنا معرّضين لخطر أن تُفسدنا أهواؤنا وأن تقودنا اهتمامات المجتمع وثرثراته إلى طريق الضلالة فنلتمس الأماكن التي تتمثّل فيها قيَم خارجنا تعزز ما في دواخلنا من تطلّعات وتشجعها. قد نكون أكثر قربًا إلى الرب، أو أكثر بعدًا عنه، نتيجة ما هو معروض على الجدران أو على السقوف. نحن في حاجة إلى لوحات من الذهب واللازورد، وإلى نوافذ من زجاج ملوّن وحدائق ممراتها مرصوفة بالحجارة رصفًا دقيقًا، حتى نظلّ مخلصين لأكثر أجزاء ذواتنا أصالة وصدقًا.

- 4 -

منذ بضع سنين خلت، كنت في الخارج تحت مطر ينهمر مدرارًا، وكان عليَّ أن أقتل ساعتين من الوقت بعد أن تخلف صديق لي

عن موعد بيننا لتناول وجبة الغداء معًا. لجأت إلى بناء سكني من الغرانيت والزجاج المضبّب واقع في شارع فكتوريا في لندن. كان في ذلك البناء فرع مطاعم ماكدونالد في منطقة وستمنستر. وكان الجو داخل المطعم متجهّمًا، شديد التركيز. زبائن يأكلون فرادى، ويقرأون الصحف، أو ينظرون إلى الجدار القرميدي البني، ويمضغون طعامهم بطريقة صارمة فظّة، كان من شأن جَوّ ذلك المكان المخصّص للأكل، لولاها، أن يبدو بهيجًا مهذّبًا.

كان ترتيب المكان كفيلًا بجعل أي نوع من الأفكار يبدو سخيفًا: قد يكون بنو البشر، أحيانًا، كرماء في ما بينهم من غير رجاء مكافأة لقاء كرمهم؛ ومن الممكن أن تكون العلاقات بينهم صادقة أحيانًا؛ وقد تكون الحياة أمرًا يستحق احتماله... أحيانًا. لكن «الموهبة» الحقيقية لذلك المطعم كامنة في توليد القلق. الإنارة الفظّة، وأصوات تنبعث من حين لآخر كلما وُضعت قطع البطاطس المجمّدة في أحواض الزيت الحار، فضلًا عن أن السلوك المهتاج للعاملين على طاولة البيع يدفع بالمرء دفعًا إلى التفكير في الوحدة، وفي افتقار الوجود إلى أي معنى في هذا الكون العشوائي العنيف. ما من حلٍّ لهذا كلّه غير أن تتابع الأكل محاولًا التعويض عما يبعثه في نفسك ذلك المكان الذي جلست تأكل فيه من شعور بالانزعاج.

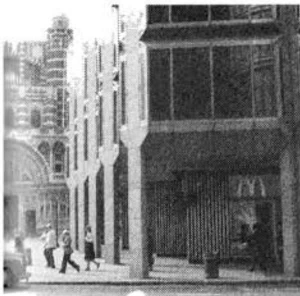
إلا أن وجبتي قاطعَها وصول مراهقين فنلنديين شقر طوال القامات إلى حد يصعب تصديقه. وكان عددهم ثلاثين، أو نحو ذلك. كانت صدمة اكتشافهم أنهم ابتعدوا عن بلادهم جنوبًا هذا البعد كله وأبدلوا بجوّها الجليدي طقسًا ماطرًا فحسب قد جعلتهم في حبور شديد عبّروا عنه بأن راحوا يتبارزون بمناديل الطعام الورقية، وينشدون أغنية حماسية، ثم بأن راح بعضهم يركب ظهر بعض، فحار في أمرهم

العاملون في المطعم إذ لم يعرفوا إن كان عليهم أن يشجبوا ذلك السلوك أو أن يقدّروه لأنه واعد بشهية مفتوحة لتناول الطعام.

دفعني وصول المراهقين الفنلنديين الطائشين إلى تعجيل انتهاء زيارتي، فتركت طاولتي وسرت خارجًا إلى الساحة الواقعة إلى جوار المطعم حيث لاحظت -أول مرة- معالم كاتدرائية ويستمنستر المهيبة المتنافرة مع ما يحيط بها، ورأيت برج الجرس المبني بحجارة قرميدية بيضاء وحمراء، ذلك البرج الناهض سبعة وثمانين مترًا صوب سماء لندن الضبابية.

حملني الفضول وتواصل هطول المطر إلى دخول صالة عميقة غارقة في ظلمة كالقار تنتصب فيها ألف شمعة من شموع النذور تلقي ظلالًا ذهبية رجراجة على الزينات الفسيفسائية وصور درب الآلام المنحوتة على الجدران. شمَمت رائحة البخور وسمعت تمتمة الصلوات. كان معلّقًا من السقف في وسط صحن الكنيسة صليب ارتفاعه عشرة أمتار إلى جانبه يسوع المسيح وإلى جانبه الآخر أمه. ومن حول المذبح المرتفع لوحة فسيفسائية رأيت فيها يسوع المسيح جالسًا على عرش في السماء تحفّ به الملائكة وقد استقرّت قدماه على كرة كبيرة. كانت بين كفَّيْه كأس مترعة بدمه.

كان ضجيج العالم الخارجي المتواصل قد أخلى مكانه للصمت والخشوع. أطفال واقفون على مقربة من آبائهم وأمهاتهم ينظرون من حولهم، وقد اكتست ملامحهم مسحة من إجلال حائر. كان الزوار يتحدّثون همسًا كأنهم غارقون في حلم جَمعي لا رغبة لديهم في الخروج منه. هنا، حلّت على الناس ألفة من نوع غريب بعد أن كان الواحد منهم لا يعرف أحدًا في الشارع. وبدا كأن كل ما هو جاد في الطبع البشري قد طفا إلى السطح: أفكار عن الحدود وعن اللانهاية،



إيمانٌ يحدّده المكان!

إلى اليسار: إلسون، مكتب باك وروبرتس المعماري، ماكدونالدز، آشدون هاوس، شارع فكتوريا، لندن، 1975.

إلى اليمين: جون فرانسيس بنتلي، صحن الكنيسة، كاتدرائية وستمنستر، لندن، 1903

وأفكار عن السموّ وعن انعدام الحَوْل. نَحَّت المنحوتات الحجرية جانبًا كل ما كان معيبًا أو بليدًا، وأوقدت توقًا لأن يضاهي المرء كمالها. مجموعة أفكار كانت غير واردة أبدًا خارج الكاتدرائية بدأت تكتسب مسحة من المعقولية بعد عشر دقائق في الداخل. فتحت تأثير الرخام والفسيفساء والظلمة وروائح البخور، بدا ممكنًا تمامًا أن يكون المسيح هو ابن الرب، وأن يكون قد سار على مياه بحر الجليل. ففي حضرة تماثيل العذراء المرمرية ومن خلفها تلاوين من رخام أحمر وأخضر وأزرق، ما عاد مفاجئًا التفكير في أن ملاكًا قد يقرّر النزول عبر طبقات السُحُب الكثيفة في سماء لندن والدخول عبر نافذة صحن الكنيسة لكي ينفخ في بوقه الذهبي ويتلو باللغة اللاتينية إعلانًا عن حادثة سماوية مرتقبة.

إنها أفكار كان من شأنها أن تبدو مخبولة على مسافة أربعين مترًا فقط بصحبة جمع من مراهقين فنلنديين وأحواض من زيت القلي، لكنها نجحت (من خلال أثر العمارة) في اكتساب أهمية وجلال فائقين.

- 5 -

يعود تاريخ أولى محاولات إيجاد أماكن عبادة مسيحية تحديدًا، أي مبانٍ كانت الغاية منها أن تساعد مرتاديها في الاقتراب من حقائق الإنجيل، إلى نحو مئتي عام بعد ولادة المسيح. فعلى جدران جصّية في قاعات واطئة السقوف تنيرها الشموع قائمة تحت شوارع روما الوثنية، رسم فنانون غير بارعين صوَرًا فجّة لحوادث في حياة المسيح، وذلك بأسلوب بدائي يليق بطلبة مدرسة فنية ليسوا على قدر كبير من الموهبة.

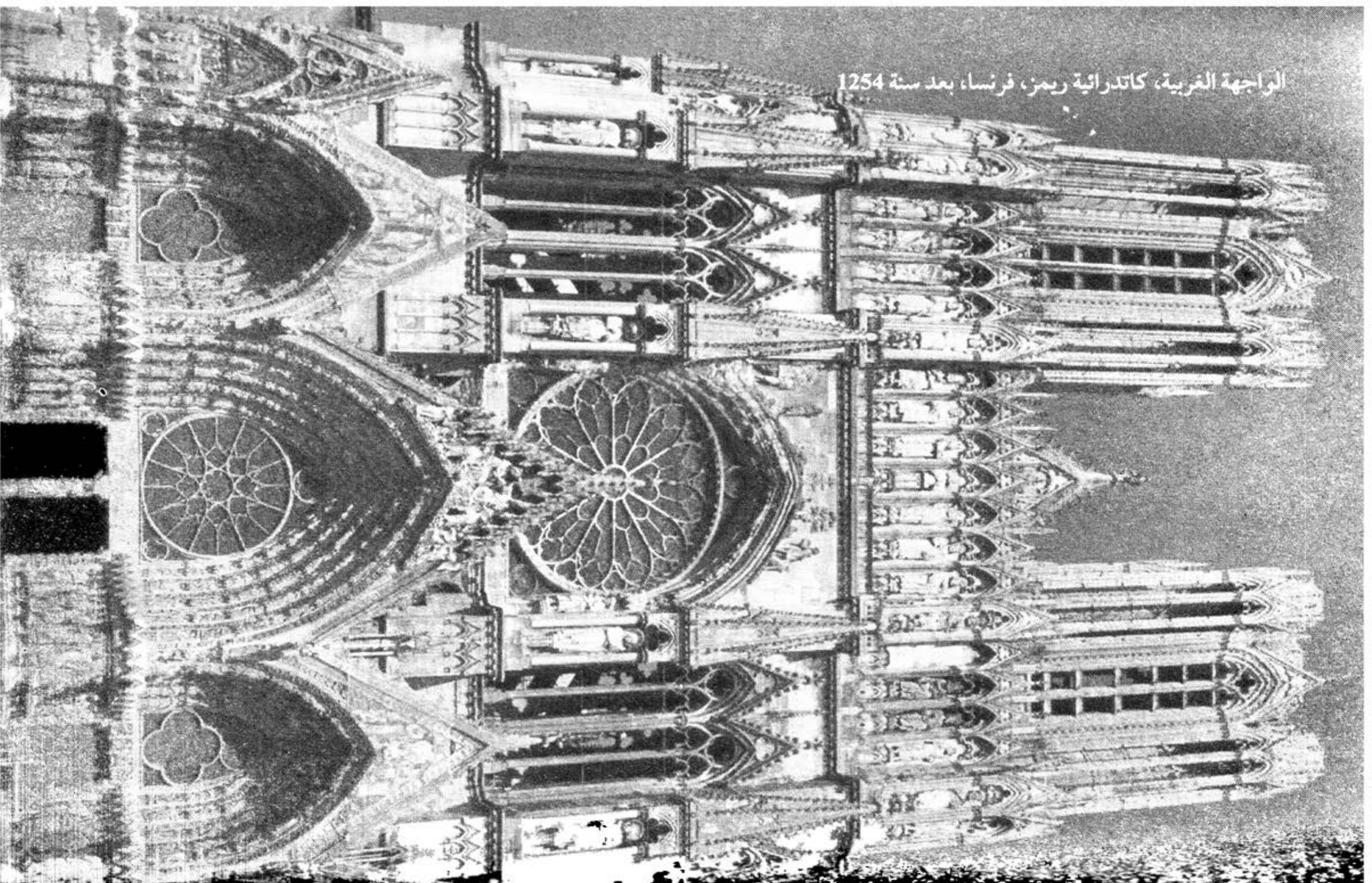


قسمة الخبز، سرداب تحت الأرض في بريسيلا، روما، القرن الثالث الميلادي.

على أنّ ما في هذه السراديب المسيحية الأولى من قصور في التعبير يظل شديد الأثر في النفس. إنها تبيّن الدوافع المعمارية والفنية في أنقى أشكالها من غير ما تضفيه الموهبة عليها أو ما يضيفه المال إليها من إسهاب وتنميق. إنها تكشف لنا كيف يشعر المؤمنون، في غياب المعلمين والصنّاع الكبار، وفي غياب المهارات والموارد، بتلك الحاجة إلى رسم رموز سماواتهم على جدران رطبة تحت الأرض حتى يضمنوا أن يعزّز ما هو من حولهم إيمانهم الذي في داخلهم.

اعتبارًا من سنة 379 م، أي عندما أعلن الإمبراطور ثيودوسيوس الأكبر المسيحية دينًا رسميًا في روما، صارت لمعماريي الكنيسة حرية بناء «بيوت» لمُثُلهم على نطاق أكبر. وقد بلغت تطلعاتهم ذروتها خلال عصر الكاتدرائيات فتجلّت عبر درر عملاقة مصنوعة من حجر وزجاج، مصمَّمة لكي تجعل الفردوس الذي تتحدّث عنه الكتب المقدّسة حيًّا ظاهرًا للعيان.

ففي نظر ابن العصور الوسطى، كانت الكاتدرائية بيت الرب على الأرض. لعل سقوط آدم قد أضفى تشوّشًا وغموضًا على نظام الكون الحقيقي فجعل أكثر العالم خاطئًا غير سائر على الطريق القويم؛ وأما



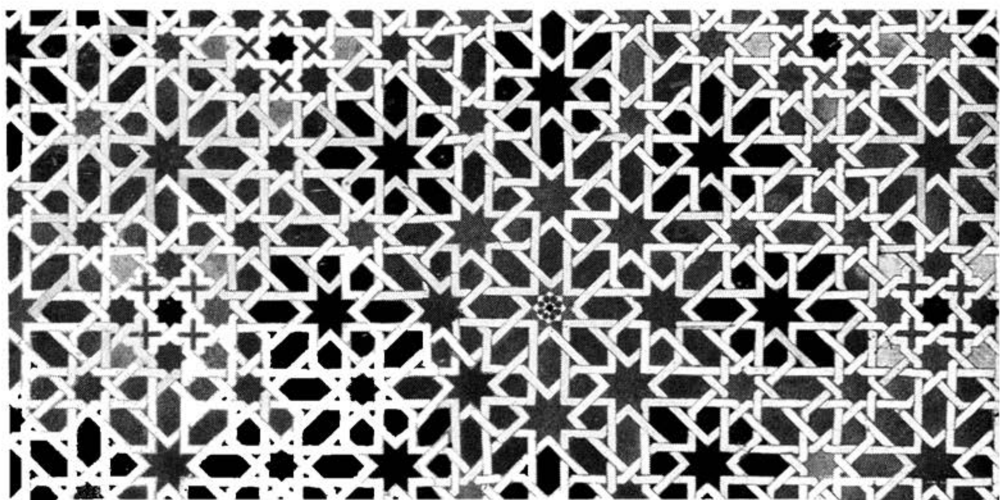
الواجهة الغربية، كاتدرائية ريمز، فرنسا، بعد سنة 1254

داخل الكاتدرائية، فإن جمال جنّة عدن الأصلي المتناظر هندسيًا يصير مستعادًا. والضوء المشعّ عبر النوافذ الزجاجية الملوّنة تمثيلٌ لما يكون في الحياة الآخرة من ضياء. لا يبدو ما يقوله «سِفر الرؤيا» بعيدًا أو غريبًا عندما يكون المرء داخل تلك «المغارة المقدَّسة»، بل يصير قابلًا للتصديق، ويصير وشيكًا.

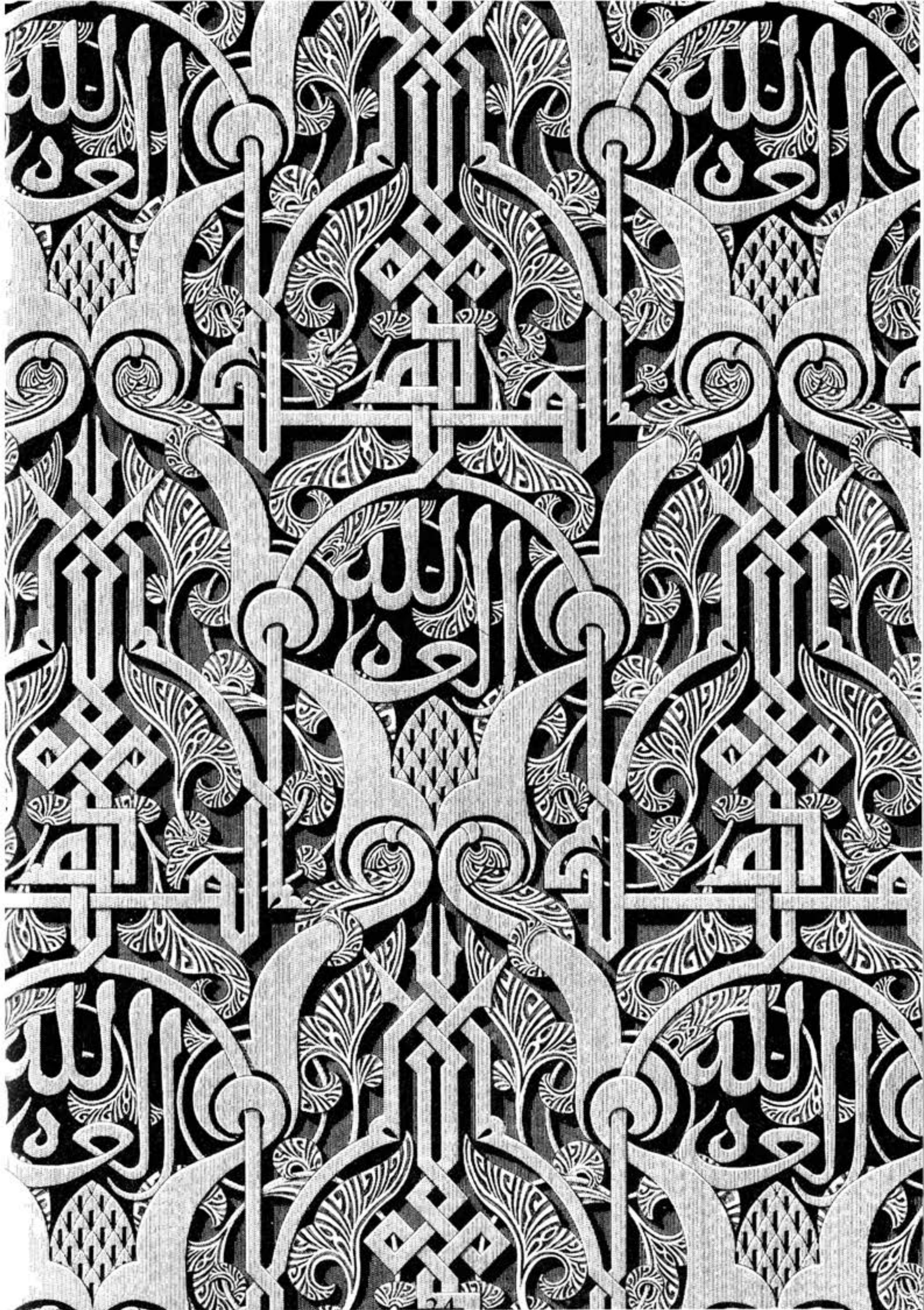
قد نتجوّل اليوم في الكاتدرائيات حاملين كاميرات وكتبًا إرشادية فنعيش شيئًا على النقيض من علمانيتنا العملية: نعيش رغبة غريبة محرجة في أن نركع أرضًا ونتعبّد كائنًا عظيمًا متعاليًا بقدر ما نحن صغار ناقصون. بطبيعة الحال، ما كان لردة الفعل هذه أن تثير أي قدر من الدهشة لدى مَنْ بنوا تلك الكاتدرائيات لأن جهدهم كان منصبًا -على وجه التحديد- في اتجاه سَوْقنا إلى هذا الاستسلام والتخلّي عن شعورنا بكفاية ذواتنا. هذه هي الغاية من الجدران الأثيرية والسقوف الشبيهة بالمخرّمات المصنوعة بغية جعل تلك الاختلاجات الميتافيزيقية أفكارًا قابلة للتصديق لا تستطيع أكثر القلوب رزانة مقاومتها.

- 6 -

على نحو مماثل، كان الفنانون والمعماريون الذين عملوا في خدمة الإسلام الأول مدفوعين بالرغبة في ابتكار «خلفية مادية» قادرة على مساندة ما يقوله دينهم. ولما كان الإسلام يرى أن الرب هو مصدر كل حكمة وفهم، فقد ظهر تركيز خاصّ على الخصائص القدسيّة في الرياضيات. كان الصنّاع والفنانون المسلمون يكسون جدران المنازل والمساجد بصفوف متكرّرة من رسوم هندسية دقيقة معقّدة موحية بالحكمة الإلهية غير المتناهيّة. على أن هذه التزيينات التي تكون متداخلًا تداخلًا ماتعًا على سجادة أو إناء كان لها أثر يشبه الهلوسة



في الأعلى: قبة ضريح تورابيغ خانم، كونيا، أوغينتش، أوزبكستان، 1370
فى الأسفل: بلاطات من السيراميك، ألكازار، سيفيل، إسبانيا، القرن الرابع عشر



ابن الجيّاب، لوحة تزيينية جَصّية، القاعة الكبرى، برج الأسيرة، قصر الحمراء، 1340
الملك لله؛ العزة لله

عندما تُطبَّق على جدران صالة بأسرها. فالعين التي اعتادت رؤية ما في الحياة اليومية من أشياء عملية مضجرة تستطيع، في قاعة مزخرفة على هذا النحو، أن ترى عالمًا مجرّدًا من كل ارتباط بما هو يومي. تحسّ العين ذلك التناظر من غير أن تكون قادرة تمامًا على التقاط المنطق الكامن من ورائه. كانت تلك الأعمال كأنها نتاجات عقل لا يحدّه شيء مما يحدّ عقولنا البشرية، نتاجات قوّة عليا لا تشوبها نقائص البشر: قوة جديرة بأن تكون موضع تقديس غير مشروط.

كان المعماريون المسلمون يكتبون دينهم بالحروف مثلما يكتبونه رمزيًا في مبانيهم. نرى في أروقة قصر الحمراء الذي بناه ملوك بني نصر آيات قرآنية منقوشة على ألواح بخط كوفي مُزهّر. *[بسم الله الرحمن الرحيم قل هو الله أحد اللّهُ الصمد لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفوًا أحد]*. آيات مكتوبة كأنها ترتيلة واحدة تلفّ جدران قاعة الاستقبال على مستوى عين الناظر. وفي القاعة الكبرى في مجمع «قصر الأسيرة»، نرى لوحة معلّقة فيها حروف تتخللها أشكال هندسية وأشكال نباتية ضمن تركيبات معقَّدة ذات لمعان فسفوري. *«الملك لله»*... عبارة مكتوبة على الجدار تستطيل نهايات حروفها مشكلة أقواسًا نصف دائرية تفصل بين أجزاء عبارة أخرى وتجتازها وتتقاطع معها، «العزة لله» -الكلمة والصورة متَّحدتان معًا اتحادًا عجيبًا يذكّر الناظرين بغاية الوجود في الإسلام.

- 7 -

في بدايات كل من المسيحية والإسلام، ذهب اللاهوتيون إلى قول في العمارة لعله يبدو للأذن الحديثة قولًا غريبًا جدًا لا يستحق دراسة متأنية: ذهبوا إلى أن للمباني الجميلة قدرة على الارتقاء بنا، معنويًا وروحيًا. كانوا مؤمنين بأن الأشياء البديعة المحيطة بنا تستطيع دفعنا

صوب الكمال، وما خافوا أبدًا أن تفسدنا ولا أن تجعلنا مَيّالين إلى الاستسلام للمتع الدنيئة. إن للمبنى الجميل قدرة على تعزيز تصميمنا على أن نكون صالحين.

إلا أن من وراء هذا الزعم المتميز اعتقاد مدهش آخر: إنه اعتقاد بالمضاهاة بين الميدانَيْن البصري والأخلاقي! رأوا أن العمارة الجذّابة صورة من صور الصلاح (صورة لا تستخدم الكلمات وسيلة تعبير عنها)؛ ورأوا أن العمارة القبيحة لا تعدو أن تكون صورة مادّية للشر. من هنا، يكون مقبض باب حُسن التكوين تسر أنظارَنا بساطته قادرًا، في وقت واحد، على أداء وظيفته وعلى تذكيرنا بفضيلتَي الاعتدال والرصانة، تمامًا مثلما يستطيع لوح زجاجي مستقر استقرارًا أنيقًا ضمن إطار نافذة أن يعطينا -خِفْيَةً- درسًا في اللطف والدماثة.

إن المضاهاة الأخلاقية بين الجمال والصلاح تمنح العمارة كلّها طابعًا جديدًا من الأهمية والجدية. فعندما نجد أنفسنا معجَبين بأرضية خشبية عتيقة بادية التقادم، لا يكون الأمر مقتصرًا على استمتاعنا بعنصر من عناصر الديكور الداخلي: نكون قد تلقينا درسًا في كيفية النظر المنصف إلى الأشياء.

بل إن من الممكن أيضًا، كما أشار لاهوتيو العهود الأولى، أن نتوصّل إلى فهم أفضل للرب من خلال الجمال لأن الرب هو خالق كل شيء جميل في العالم: سماء المشرق عند الفجر، والغابات، والحيوانات، بل حتى أشياء منزلية كثيرة ككرسي أنيق ذي ذراعين أو قصعة فيها ليمونات أو أشعة شمس بعد الظهيرة تخترق ستارة قطنية على نافذة المطبخ وتسقط على طاولته. ففي اتصالنا بالمباني الجميلة، نكون قادرين على استبطان نفحةٍ من ذكاء مبدعها النهائي ورهافته ولطفه وانسجامه. أشار فيلسوف القرن الحادي عشر المسلم

ابن سينا إلى أن الإعجاب بأعمال الفسيفساء لأنها منتظمة متناظرة لا خلل فيها، هو إدراك لعظمة الرب؛ وذلك لأن «الرب موجود في أصل كل شيء جميل». وفي القرن الثالث عشر، يسألنا شخص من ضفة إيمانية أخرى هو روبرت غروسيبست، أسقف لنكولن، أن نتخيل «بيتًا جميلًا... هذا الكون الجميل. فكروا في هذا الشيء الجميل أو ذاك. ثم احذفوا كلمتَيْ 'هذا' و'ذاك'، وفكروا في ما يجعل 'هذا' و'ذاك' جميلين. حاولوا رؤية معنى الجمال في حدّ ذاته... إذا نجحتم، فسوف ترون الرب نفسه لأنه هو الجمال المقيمُ في كل جميل».

ثم طُرحت فكرة مغرية ثانية عما هو بصري عندما ذهب اللاهوتيون الأوائل إلى القول بأن من المحتمل أن يكون أسهل على المرء أن يصير خادمًا وفيًا للرب عن طريق *«النظر»*، لا عن طريق *«القراءة»*. قالوا إن العمارة يمكن أن تكون أكثر نجاعة من النصوص المقدّسة في تكوين بني البشر وصَوْغهم. لما كنا مخلوقات ذات إحساس، فإن المبادئ الروحانية تحظى بفرصة أفضل من أجل تقوية أرواحنا إن نحن تلقيناها عبر أعيننا، لا عن طريق ملكاتنا العقلية. قد تستطيع نظرة متملّية نلقيها على مجموعة بلاطات مرصوفة تعليمنا التواضع أكثر مما تستطيع دراسة الأناجيل تعليمنا إياه؛ وقد تفلح نافذة من زجاج مغشّى في تعليمنا شيئًا عن طبيعة اللطف وحُسن الطبع يفوق ما نستطيع تعلّمه من الكتاب المقدس. لقد اعتُبر قضاء الوقت في أماكن جميلة -بعيدًا عن التمرّغ في الترف- اقترابًا من جوهر سعي المرء إلى أن يكون شخصًا محترَمًا.

- 8 -

قد لا تكون للعمارة العلمانية إيديولوجية واضحة التحديد حتى تدافع عنها؛ وقد لا يكون لديها «نصٌّ مقدّسٌ» تستشهد به، ولا ربّ

تعبده. لكن لها قدرة (كمثل قدرة نظيرتها الدينية) على تكوين من يدخلون مداراتها. فالجدّية البالغة التي تعاملت بها الديانات أحيانًا مع تزيين محيطها تدعونا إلى إضفاء أهمية ومغزى مماثلَيْن على زينات «الأماكن الدنيوية» لأنها قادرة، بدورها، على تعزيز أفضل ما فينا.

إن أنصار السعي إلى الجمال المعماري -سواء أكانوا علمانيين أو متديّنين- يبرّرون في آخر المطاف تطلعاتهم من خلال توسّل الظاهرة نفسها: اختلاف قدرة الإنسان على الارتقاء والازدهار باختلاف الأماكن التي يوضع بها. فالتحدّي الذي يواجه البناة العاديين غير مختلف عن ذلك الذي واجهه معماريو «كاتدرائية شارترز» في فرنسا، و«مسجدي إمام» في أصفهان، حتى إن كانت الموارد المادية المتاحة لهم أوفر مما كان متاحًا للرسامين المسيحيين الأوائل الذين تركوا لنا لوحاتهم في سراديب روما. فغايتنا، حتى ضمن سياق علماني، هي تحديد المعالم والأشياء التزيينية التي تكون قادرة على إقامة ترابط بينها وبين حالتنا الداخلية الحسنة وعلى تشجيعنا على رعايتها في أنفسنا.

- 9 -

تخيل أنك قادر على العودة في آخر كل يوم إلى بيت كذلك البيت القائم في رو، إلى الشمال من استوكهولم. قد يكون نظام عملنا اليومي متوتّرًا، كثير العيوب، مثقلًا بالاجتماعات وبالمصافحات غير الصادقة وبالأحاديث التافهة والبيروقراطية المضنية. وقد نقول أشياء لا نعتقدها بغية اكتساب رضا زملائنا؛ وقد نجد أننا نغدو حسودين وملحاحين في ما يتّصل بأهداف لا تهمنا في جوهر الأمر.

لكننا نخلو إلى أنفسنا آخر المطاف، وننظر من نافذة الصالة إلى الحديقة وإلى اجتماع الظلمة في الأفق فنفلح، شيئًا بعد شيء، في استعادة اتصالنا بذاتنا الأكثر أصالة، بتلك الذات التي كانت قابعة على الهامش منتظرة أن نفرغ من ذلك «التمثيل» الذي أنفقنا فيه نهارنا



ناس هاوس، رو، إلى الشمال من استوكهولم، 1820

كلّه. سوف تستمد جوانبنا المرحة اللعوب التي كانت مختفية جرأةً من الزهور المرسومة على جانبَي الباب. وسوف تتأكد قيمة اللطف والرقة عند النظر إلى طيّات الستائر الأنيقة. وسوف يزدادُ قوةً اهتمامُنا بنوع من السعادة متواضع رقيق القلب بفعل ألواح الأرضية الخشبية البسيطة التي ليس فيها أي قدر من الادعاء. سوف تحدّثنا الأشياء من حولنا بأسمى الآمال التي نرجوها لأنفسنا. ضمن هذا المحيط، نصير قادرين على الاقتراب من حالة ذهنية متّسمة بالتكامل والاستقامة والحيوية. نشعر بتحرّر داخلي. ونصير قادرين، بالمعنى العميق للكلمة، على أن «نعود إلى البيت».

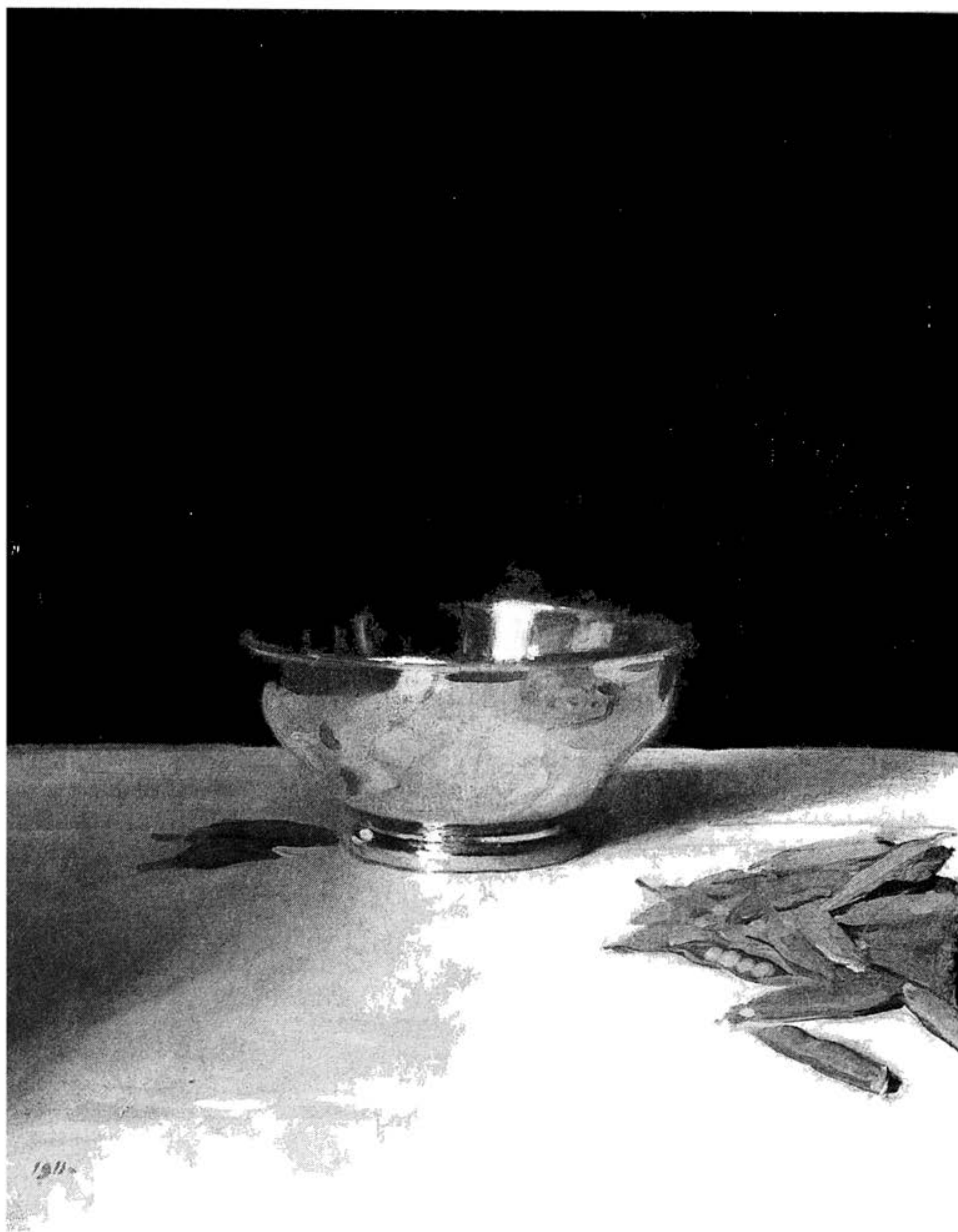
إن قطعة أثاث منزلي قادرة على مساعدتنا في إحياء ذكرى ذواتنا الأصيلة على نحو لا يقل عما يستطيعه مسجد أو كنيسة.

- 10 -

مثلما تستطيعه صالة بأسرها، تستطيع لوحة واحدة أن تساعدنا في استعادة أجزاء مهمّة من أنفسنا كانت ضائعة.

ولنأخذ مثالًا على هذا نظرة نلقيها على لوحة لويليام نيكلسون فيها وعاء ومفرش طاولة أبيض اللون وقليل من البازلاء. قد نشعر عند أول النظر إليها بأنها تثير فينا قدرًا من الحزن لأننا ننتبه إلى مدى انجرافنا بعيدًا عما فيها من روح تأمّلية يقِظة وعما فيها من تواضع وتقدير لجمال الحياة العادية ولنُبلها.

وقد يكون خبيئًا خلف رغبتنا في امتلاك اللوحة وتعليقها حيث نستطيع النظر إليها دائمًا أملٌ بأن الاحتكاك الدائم بها قد يسمح لخصائصها تلك بأن تصير أكثر استقرارًا في نفوسنا. فأن تصير اللوحة آخر ما نراه في الليل، أو أول ما نراه في الصباح قبل ذهابنا إلى العمل، يمكن أن يكون له أثر المغناطيس القادر على أن يجتذب إلى السطح شظايا غارقة من شخصياتنا. هكذا، تصير اللوحة حارسًا لطبعنا.



ويليام نيكلسون، «وعاء لامع وبازلاء خضراء»، 1911

-نجد قيمة كبيرة في بعض المباني لأنها قادرة على استعادة التوازن إلى طبائعنا التي تشوّهت وعلى أن تعزّز فينا مشاعر وانفعالات يرغمنا ما لدينا من التزامات ثقيلة على التضحية بها. فمشاعر التنافس والحسد والعدوان نادرًا ما تكون في حاجة إلى تعزيز أو إلى إعداد مسبق؛ لكن شعورنا بالتواضع وقلّة الشأن وسط هذا الكون الفسيح السامي، ورغبتنا في أن نحظى بالسكينة والهدوء عند المساء، وتطلعنا إلى الاعتدال واللطف... تلك كلها مشاعر لا نستطيع الركون إلى بقائها جزءًا من «مشهدنا الداخلي» مما يجعل غيابها المحزن عنا أكثر الوقت عاملًا قادرًا على تفسير رغبتنا في ربطها بنسيج بيوتنا.

إن العمارة قادرة على «إمساك» نزعات وميول عابرة، أو خجلى، وعلى تمتينها وتقويتها، وذلك بحيث تضمن لنا قدرة دائمة على التواصل مع جملة من «النُّسج» الانفعالية والعاطفية لا نعيشها -من غير العمارة- إلا مصادفة من حين لآخر. لا حاجة إلى وجود شيء حلو حلاوة فوق طبيعية، أو إلى شيء بسيط بساطة استثنائية، في الأحوال النفسية التي تتجسّد في الحيّز البيتي. وذلك أن في مقدور ذلك الحيّز أن يحدّثنا بما هو كئيب أو قاتم بمثل سهولة تحدّثه إلينا بما هو رقيق أو لطيف. ما من صلة ضرورية بين فكرتَيّ «البيت» و«الأناقة» لأن ما ندعوه «بيتًا» هو أي مكان ينجح في أن يقدّم إلينا، على نحو أكثر اتساقًا ودوامًا، الحقائق المهمة التي يتجاهلها العالم الأكثر اتساعًا، أو الحقائق التي تجد ذواتنا المتردّدة المنشغلة صعوبة في البقاء متمسكة بها.

نحن نبني للسبب نفسه الذي يجعلنا نكتب: حتى نحفظ سجلًا بما هو مهم عندنا.

- 11 -

بالنظر إلى قدرة العمارة على حفظ الذاكرة، ندرك أنه ليس من المصادفة في شيء أن تكون أبكر الأعمال المعمارية، وأكثرها أهمية لدى كثير من ثقافات العالم، أعمالًا على صلة بالموت وبمن ماتوا.

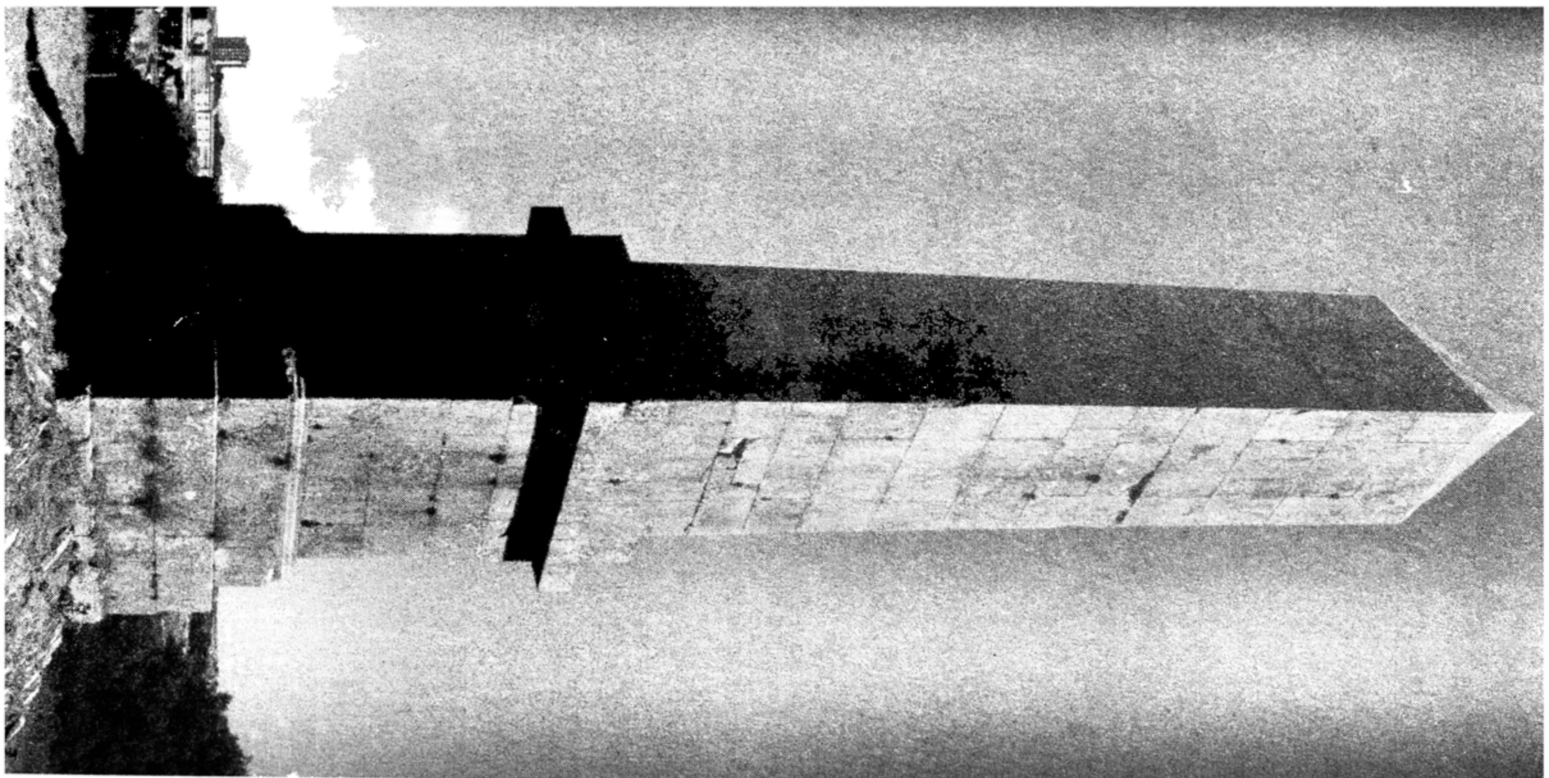
فمنذ نحو أربعة آلاف سنة خلت، على سفح تلة في غرب منطقة بيمبروكشاير، رفعت جماعة من أسلافنا الذين عاشوا في العصر النيوليتي، بسواعدها وحدها، مجموعة صخور ضخمة كستها بالتراب حتى تجعلنا شاهدًا على الموضع الذي دفنتْ فيه واحدًا من أهل ذلك الزمان. ضاع أثر القبر منذ عهد بعيد، وضاع معه الجسد نفسه وهوية الشخص الذي كان قومه، بكل تأكيد، ينطقون اسمه خاشعين في التجمعات البشرية على امتداد تلك الحافة الرطبة للجزر البريطانية. لكنّ ما تظل هذه الصخور محافظة عليه هو قدرتها البليغة على إيصال الرسالة التي نراها في كل عمارة جنائزية، من القبور الرخامية إلى أضرحة ومزارات مشادة بأخشاب غير مشذّبة إلى جوار الطرقات -الرسالة هي «تذكروا». إن وخزة الحزن التي تثيرها مجموعة صخور منتصبة خشنة النحت نمت عليها الطحالب لكنها بقيت وحدها ترقب ذلك المشهد الطبيعي من حولها حيث لا شيء من حولها الآن غير أغنام ترعى وعابر سبيل قد يمرّ أحيانًا مرتديًا ما يقيه المطر وخزةٌ يزداد أثرها في نفوسنا لإدراكنا أننا لا نعرف شيئًا عن ذلك الشخص الذي ينبغي أن يذكّرنا هذا النصب به -لا نعرف شيئًا غير أن هذا الزعيم كانت لديه رغبةٌ واضحة بلغت من قوّتها أنها جعلت عشيرته ترفع تلك الصخرة العلوية البالغ ثقلها أربعين طنًا تكريمًا له... إنها رغبته في ألا تطويه يد النسيان.

إن خشية نسيان أي شيء غالٍ علينا هي ما يشعل في نفوسنا تلك الرغبة في أن نقيم نصبًا يحفظ الذكرى مثلما تحفظ ثقّالة الأوراق ما تحتها وتثبّته. ومن الممكن أن نحذو حذو تلك الكونتيسة في ماونت إدكمب التي أقامت فوق تلة في محيط بلايموث في القرن الثامن عشر مسلّة حجرية على الطراز النيو كلاسيكي بلغ ارتفاعها ثلاثين قدمًا، وذلك لتكون ذكرى خنزير مرهف المشاعر كان لديها، كان اسمه كيوبيد؛ وما كانت الكونتيسة متردّدة في اعتباره صديقًا حقيقيًا لها.



موقع دفن من العصر النيوليتي، بنتر إيثان، غرب بيمبروكشاير، 2000 ق. م.

إن الرغبة في التذكّر هي ما يوحّد بين الأسباب التي تجعلنا نشيّد الصروح من أجل الأحياء ومن أجل الموتى. فمثلما نبني قبورًا وأسواقًا وأضرحة لكي تحفظ ذكرى أحبة فقدناهم، كذلك ننشئ أبنية مزيّنة لكي تساعدنا في تذكّر أجزاء مهمة من ذواتنا، لكنها هاربة منا. فالصور والكراسي في بيوتنا معادِلاتٌ (مُصغَّرة على نحو يصلح لزماننا، ومحوّرةٌ بحسب مقتضيات عيشنا) لصخور المدفن العملاقة في العصر الباليوليثي. وبدورها، تكون الأشياء التي نضعها في بيوتنا «نصبًا» تذكّرنا بهوياتنا.



"ذكرى كيوبيد"، بلايموث ، 1790

- 12 -

قد تراودنا أحيانًا -مع شيء من الإحساس بالذنب- رغبة في بناء بيت لأنفسنا حتى نفخر به أمام الآخرين. لكن ذلك الدافع إلى البناء لا يكون محكومًا برغبة في المفاخرة والتبجُّح إلا إذا كان «الهوَس بالذات» عنصرًا أصيلًا في دواخلنا. وذلك أن الحافز إلى العمارة -في حالته الأكثر صدقًا وأصالة- يبدو على اتصال بتَوْقنا إلى التواصل والتذكّر، أي بتوقنا إلى جعل العالم يعرفنا من خلال «سجل» حسيّ، لا من خلال الكلمات... أو لنقل إننا نريد جعله يتذكّرنا من خلال لغة الأشياء وألوانها وحجارتها: تطلّع إلى جعل الآخرين يعرفون من نحن... وتطلّع أيضًا إلى تذكير أنفسنا بهذا.

المُثُل

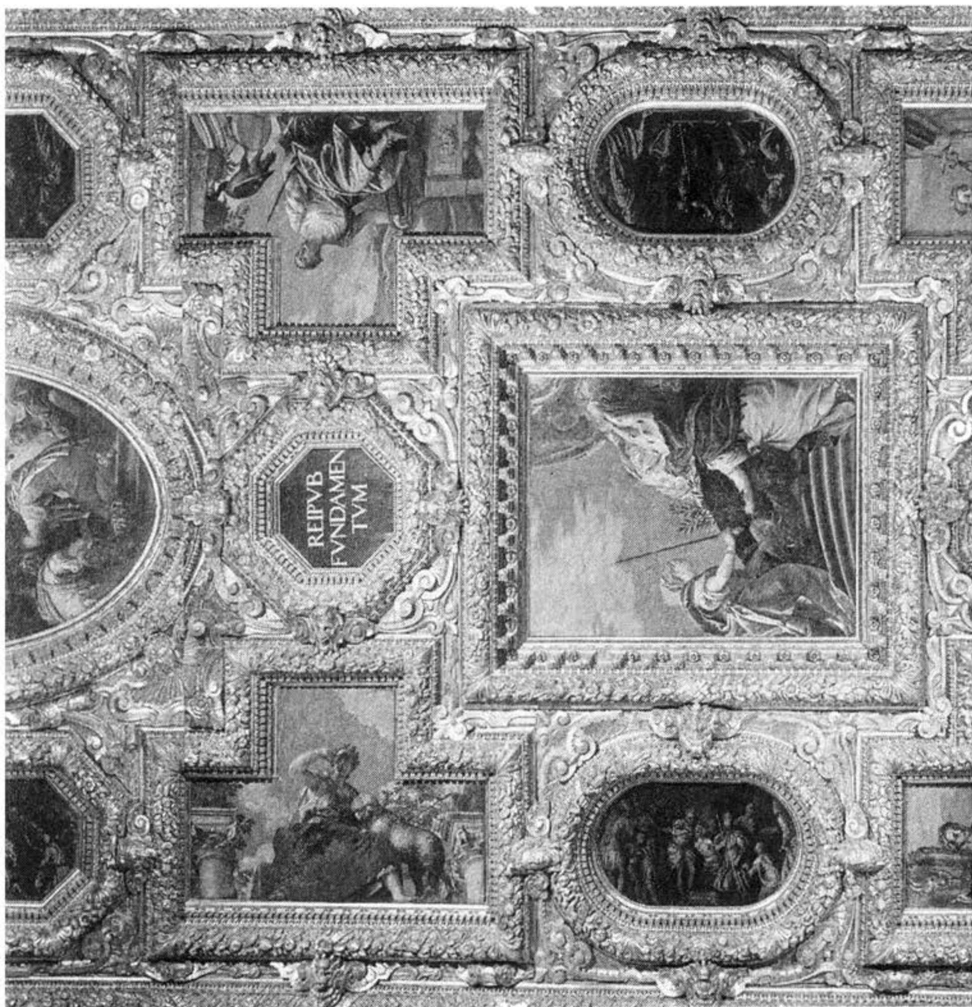
- 1 -

في سنة 1575، كلّفت مدينة البندقية الفنان باولو فيرونيزي برسم سقف جديد في القاعة الكبرى في قصر دوج. إنها قاعة «سالا دل كوليفيو» حيث تعقد هيئة القضاة جلسات المداولات، وحيث يجري استقبال السفراء وكبار الشخصيات.

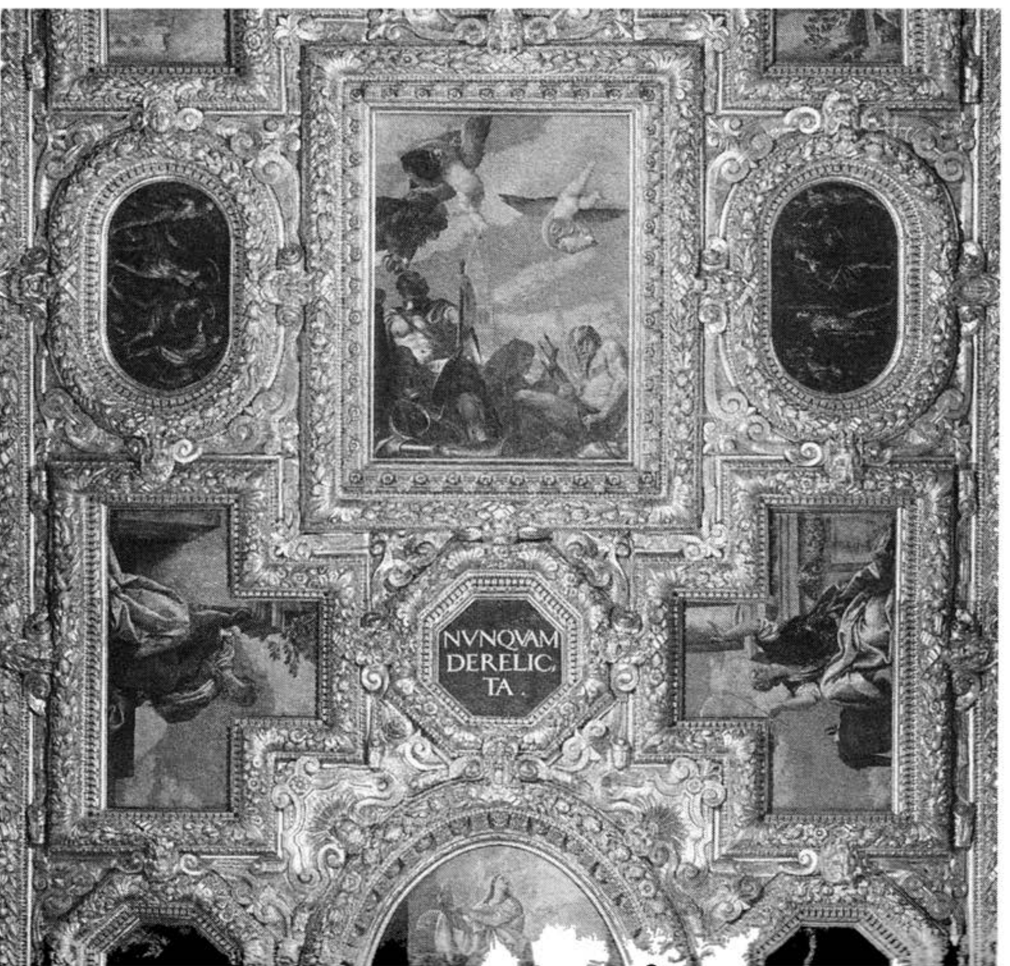
كان العمل المُنجَز احتفاءً باذخًا بحكومة البندقية -بالمعنى المجازي. ففي لوحة مركزية، صوَّر فيرونيزي المدينة على هيئة ملكةِ بحارٍ جميلة حكيمة تحف بها وصيفتان، ترمز أولاهما إلى العدالة (في يدها ميزان)، وثانيهما إلى السِّلم (في يدها رسن سبع ناعس لا يخلو من سمات الشراسة -من باب التحسّب). وكان من حول حواف تلك اللوحة لوحات أصغر حجمًا تمثل بقية فضائل مدينة البندقية: الوداعة صوّرتها شابة شقراء الشعر ومعها حمَل لطيف مستند بقائمتيه الأمامتين إلى حِجرها. وإلى جانبها كان الإخلاص ممثلًا بفتاة سوداء الشعر يبدو عليها الحزن تربّت على رقبة كلب من نوع سان برنار. وإلى الجهة المقابلة كان الرخاء ممثلًا بامرأة محمرّة الوجنتين، ممتلئة بعض الامتلاء، مرتدية ثوبًا ذا ياقة منخفضة، وفي يدها سلة طافحة بالتفاح والبرتقال والعنب. وبعدها كان الاعتدال مرسومًا على صورة فتاة قوية الجسم مضفورة الشعر وقد برز أحد ثدييها من ثوبها: نرى على وجهها ابتسامة خالية البال وهي تنتف ريش نسر شرير المظهر (الأرجح أنه رمز للإسبان، أو للأتراك). احتكامًا إلى السقف الذي رسمه فيرونيزي، ما كان في جمهورية البندقية إي افتقار إلى العدل والسلم والوداعة والإخلاص.



باولو فيرونيزي، *«الوداعة»*، سالا دل كوليفيو، قصر دوغ، البندقية، **1575**



باولو فيرونيزي، *«انتصار البندقية»*، سالا دل كوليفيو، قصر دوغ، البندقية، 1575


NVNQVAM
DERELIC
TA.



أندريا بالاديو، فيلا روتوندا، فينيتو، 1850

في سنة 1566، طلب باولو ألميريكو، الباحث التاجر الذي كان واحدًا من أهل الحكم، من مُعاصر فيرونيزي، أندريا بالاديو، أن يبني له بيتًا ريفيًا على بقعة أرض واقعة على مسافة أميال معدودة يستطيع فيه التماس الخلوة مع أفراد أسرته فرارًا من الدسائس والأمراض التي تزخر بها الحياة في البحيرات المالحة الضحلة المحاذية للبحر في جمهورية البندقية. كان بالاديو شديد التأثر بقدرة المباني القديمة في روما على تجسيد المُثُل التي كانت في مجتمعها -الانتظام، والشجاعة، والجلال والتضحية بالنفس- وأراد أن تكون تصميماته المعمارية داعية إلى فهم للسمو في عصر النهضة يضاهي ذلك الذي كان في روما القديمة. حملت الصفحة الأولى من عمله «*كتب العمارة الأربعة*» الذي فرغ من تأليفه سنة 1570 نقشًا مجازيًا جعل تطلّعاته التوجيهية واضحة إذ كانت فيه اثنتان من عذراوات العمارة تحييان ملكة الفضيلة. تبدو الواجهات المتوازنة في فيلا روتوندا، أي في ذلك البيت الذي صمّمه بالاديو من أجل ألميريكو، كأنها تقول إن في هذا المكان وحده على سطح البسيطة، وسط سهول فينيتو السابحة في ضياء الشمس، جرى الانتصار على مشقّات الحياة العادية وما تقتضيه من تنازلات، فحلّ محلها توازن وصفاء. على امتداد قناطر الفيلا وسلالمها، نرى تماثيل متعاقبة، بالحجم الطبيعي، من صنع النحّاتين لورنزو روبيني وغيامباتيستا ألبانيزي، تمنح شخوصًا من الميثولوجيا الكلاسيكية هيئات بشرية. يخرج صاحب الفيلا إلى الشرفة بغية استنشاق الهواء بعد قراءة بضعة فصول من سينيكا، أو بعد مراجعة عقود تجارية من بلاد المشرق، ويرفع عينيه فيرى الإله ميركوري، حامي التجارة، أو الإله جوبيتر، رب الحكمة؛ أو فيستا، ربة الحياة البيتية، فيشعر بأن القيم الأكثر قربًا من قلبه قد وجدت لها تعبيرًا باقيًا في بيته الريفي وصارت لها من حوله صور حجرية تمجّدها.

منذ زمن بالاديو حتى زماننا هذا، صار ابتكار البيوت القادرة على أن تعكس ما لدى مالكها من مُثل غاية مركزية لدى المعماريين في العالم الغربي كلّه (وهذا عائد في جزء كبير منه إلى النهج الذي اختطه بالاديو). ففي سنة 1764، كلّف اللورد مانسفيلد، الذي كان كبير القضاة في إنكلترا، المعماري روبرت آدم بالإشراف على تجديد مكتبة قصر كينوود الذي كان مقر سكنه في هامستد هيث المطلّة على لندن.

تحت إشراف آدم وتوجيهاته، صارت المكتبة تكريسًا فخمًا لشخصية صاحب أعلى سلطة قضائية في البلاد. امتلأت رفوف تلك المكتبة بأعمال الفلاسفة الرومان والإغريق، وبمجلّدات الفلسفة والتاريخ الإغريقيين والرومانيين؛ وصارت في وسط سقفها المزخرف مساحة بيضاوية فيها تعبير مجازي بليغ. نرى في تلك المساحة التي حملت اسم *«هرقل بين المجد والهوى»* البطل الهيليني الشاب (كان واضحًا أنه نسخة عن مانسفيلد نفسه) يحاول تقرير إن كان يعتزم تكريس حياته للمتعة (على هيئة ثلاث فتيات حسناوات كان فخذ إحداهن البضّ ظاهرًا من تحت ثوبها) أو أن يسلك درب التضحية من أجل قضية مدنية تستحقّ التضحية (مشخّصة على هيئة جندي يشير إلى معبد على الطراز الكلاسيكي). كان في اللوحة ما يجعل الرائي يدرك أن الفضيلة المدنية ستفوز في ذلك الصراع -هذا مع أن اللوحة، بما فيها من إتقان إيطالي في تصوير تفاصيل الجسد البشري، تبدو كأنها تدافع -خفية- عن البديل الآخر الأكثر إغراءً. كانت على جزء آخر من السقف عبارة *«العدل يعانق السلم والتجارة والملاحة»* (يبدو ذلك كأنه اتحاد منشود منذ زمن بعيد)، وعُلّقت فوق الموقد لوحة للورد مانسفيلد بريشة الفنان ديفيد مارتين الذي اختار -أو وُجّه إلى اختيار- تصوير اللورد متّكئًا على معبد سليمان (أكثر



روبرت آدم، المكتبة، قصر كينوود، 1769



ديثيموس بورتون، النادي الأثيني، **1824**؛ تمثال *«أثينا»* للنحّات إ. هـ. بيلي، **1829**

ملوك بني إسرائيل حكمة). وفوق الصورة تمثال نصفي لهوميروس (أعظم الرواة) ينظر إلى اللورد نظرة تحبيذ حاملًا في يده اليمنى كتابًا مفتوحًا من كتب سيسيرو (أهم الخطباء)... إذًا، إنه رجل تجتمع فيه حكمة التوراة والإغريق والرومان معًا!

بعد نحو ستين عامًا من ذلك، وعلى مسافة أميال قليلة إلى الجنوب، قرر أعضاء «جمعية النادي الأثيني» في لندن بناء مقر جديد لجمعيتهم في بول مول. يقول كتاب أنظمة تلك الجمعية إنها مؤسسة تُعنى باحتياجات «أصحاب التميّز والبروز في العلم والأدب والفنون والحياة العامة». شخصيات من التراث الكلاسيكي صنعها المثّال جون هينينغ على غرار تلك التي في «إلغين ماربلز»، فاصطفت على إفريز بارز بلغ طوله نحو مئتين وستين قدمًا وكان ممتدًا على طول ثلاثة من واجهات مقر النادي الأثيني. كان شخوص التماثيل منخرطة في نشاطات أثينية مكافئة لما يهتم به «الجنتلمانات الإنكليز» الجالسين داخل المبنى: الغناء، والقراءة، والكتابة، والخطابة. ومن فوق البوابة الأمامية، انتصب تمثال مذهَّب للربة أثينا. كانت ربة الحِرَف والحكمة تلقي من عليائها نظرة غير هيّابة على بول مول، نظرة كان المقصود منها أن تصير لدى كل من يمر بالمكان فكرة أولية عن شخصيات أعضاء الجمعية واهتماماتهم. كان مظهر المكان كله ناطقًا بأن مؤسسة قد قامت هنا، على مسافة أمتار قليلة من الروح التجارية الضحلة في منطقة بيكاديللي، لكي تضم بين جنباتها مجموعة رجال يضاهون مضاهاة لا نقص فيها أولئك الرجال الذين منحوا أثينا مجدها في عصرها الذهبي.

- 2 -

تصير أعيننا ميالة إلى إمعان النظر ثم الإشاحة بعيدًا عندما تواجهها تماثيل ولوحات سقفية، وعندما تجد نفسها أمام جماعات من

الحوريات والأرباب. إن لدى «الأسلوب المثالي» الذي هيمن على العمارة في بلدان كثيرة بين القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، نزوع إلى إدهاشنا بما نرى فيه من إضجار ونفاق.

نجد صعوبة في التغاضي -ناهيك عن الصفح- عن تباينات كثيرة بين ما قدّمته «العمارة المثالية»، وبين حقيقة من أمروا بها أو أقاموا فيها. نعرف أن البندقية (بصرف النظر عما أراد فيونيزي أن يلمح إليه)، ابتعدت مرات كثيرة عن الفضائل التي مثّلتها العذراوات المرسومات على سقف «سالا دل كوليفيو». ونعرف أيضًا أن أثينا تاجرت بالعبيد، وتجاهلت الفقراء، وبدّدت مواردها، وانتقمت من أعدائها من غير أي اعتدال. نعرف أن «لا تسيريني سيما»[2] رسمت شيئًا وفعلت شيئًا آخر. نعرف أن عائلة ألميريكو قد أصابها الخزي حتى قبل أن يفرغ بالاديو من عمله على الفيلا، وأن عائلة كابراس التي أعقبتها ما كان لها نصيب أكبر من عطف آلهة التجارة والحكمة، تلك الآلهة التي بدت كأنها تهزأ بتطلّعات تلك العائلة وآمالها من فوق سطح الفيلا. وأما اللورد مانسفيلد، فقد عاش بعيدًا كل البعد عن الجمع بين فضائل سيسيرو وهوميروس والملك سليمان، إذ كان صورة عن محامي أواسط القرن الثامن عشر: رجل قاس، مقتّر في إنسانيته، بارع في تمويه ميوله الدنيئة بمقتطفات يستعيرهاً من الأدب الكلاسيكي. وأما الجمعية الأثينية فقد كانت أكثرية أعضائها من المنضمين إلى النادي بحثًا عن صعود اجتماعي: كانوا ينفقون أيامهم مسترخين على الكراسي الجلدية الوثيرة، يرقبون هطول المطر ويفرطون في تناول أطعمة شهية ويهملون أسرهم؛ وما كان فيهم شيء يشبه معاصري بركليس أكثر مما كان شارع بيكاديللي يشبه الأكروبول.

خلافًا لمن سبقونا ممن كانوا يصوّرون المُثل في أعمالهم الفنية

(2) اسم قديم لمدينة البندقية.

والمعمارية، صرنا الآن أكثر مَيلًا إلى امتداح أنفسنا على اهتمامنا بالواقع. فقد صار احتفاؤنا بالفن الآن متوقّفًا على ابتعاده عن المُثُل الوردية المتفائلة واقترابه المخلص من حقائق شرطنا الحالي. إننا نُعلي من شأن الأعمال الفنّية لأنها تكشف لنا مَنْ نحن بدلًا من أن تعكس كيف نحبّ أن نكون.

على الرغم من هذا، يظل ما في فكرة «المثلنة الفنية» من بُعد وشذوذ غريبين مستحقًا نظرة فاحصة أكثر تمعّنًا. فقد نسأل أنفسنا عما جعل الفنانين، على امتداد نحو ثلاثة قرون سبقت أوائل العصر الحديث يستقطبون الثناء بقدر ما يفلحون في إنتاج مبانٍ وأعمال فنية تصور الطبيعة والناس وتكون، خاصةً، متخلّصة من عيوب ما هو عادي، ومن شوائبه. وقد نتساءل أيضًا عما كان يجعل الفنانين يتنافسون في ما بينهم في رسم حدائق وأجمات تبدو أكثر جمالًا من أية حديقة حقيقية. لماذا كانوا ينحتون شفاهًا وكواحل مرمرية أكثر إغواء من تلك التي يجري فيها دم حقيقي؟ ولماذا كانوا يرسمون صورًا شخصية للأرستقراطيين والملوك تُظهرهم أكثر حكمة وأكرم طبعًا مما كانوا عليه في الواقع الحقيقي؟

نادرًا ما كانت السذاجة مبعث سعيهم هذا؛ ونادرًا ما كانت الرغبة في الغش سببًا له. لقد كان أصحاب الأعمال الفنية «الممثلنة» مخلوقات دنيوية تعاملت مع جمهورها على أنه مكوَّن من مخلوقات دنيوية مثلها. كان واضحًا أن القضاة المجتمعين تحت سقف فيرونيزي قابلون، في أحيانٍ كثيرة، لأن تحركهم دوافع أقل إشراقًا من تلك الدوافع المصوَّرة على السقف المنتصب فوقهم. وعلى غرار ذلك، كان معروفًا أن نزوع اللورد مانسفيلد إلى القيام بأعباء وظيفته على أحسن وجه كان في صراع مع الغوايات الداعية إلى الثروة والمجد. كما أن احتمال إنجاز شيء ذي قيمة خلال فترة بعد الظهر في النادي

الأثيني نادرًا ما كان قادرًا على مجابهة إغراء الانغماس في النمائم وقضم بسكويت الزنجبيل في صالة الشاي هناك.

في نظر أنصار تراث «المثلنة» الفنية، ليس من شأن فكرة أن أولئك الفنانين كانوا ساذجين إلا أن توحي بأن تلك الفكرة نفسها ساذجة في حقيقة الأمر. وذلك أن الغاية من فن أولئك السابقين، ومن مبانيهم، ما كانت تذكيرنا بما تكون عليه الحياة عادة، بل إبقاءَ صورة الحياة المثالية أمام عيوننا فلعلها تفلح في تقريبنا -ولو قليلًا- من الفضيلة والكمال. كانت الغاية من المنحوتات والمباني مساعدتنا في جعل أفضل ما فينا يتقدّم إلى الواجهة... كانت أعمالًا ترمي إلى صون أسمى تطلعاتنا، وإلى إدامتها في نفوسنا.

- 3 -

نجد أجلى شرح لنظرية «المثلنة» الفنية في الفلسفة الألمانية أواخر القرن الثامن عشر. يقول فريدريك شيلر، في كتابه «*في التربية الجمالية للإنسان*» (1794) إن أشكال الكمال التي يقدّمها الفن المثالي قابلة لأن تصير منابع إلهام نستطيع أن نفزع إليها عندما نفقد ثقتنا بأنفسنا ولا يعود متّصلًا بنا شيءٌ غير النواقص والعيوب؛ أي عندما نصير في تلك الحالة من الكآبة و«التدمير الذاتي»، التي كان شيلر يرى في عصره نزوعًا خاصًّا إليها. لقد كتب: «فقدت البشرية كرامتها؛ لكن الفن أنقذها وحفظها في أشكال حجَرية جميلة. فالحقيقة حيّة في مخيال الفن. ومن هذه النسخة، أو من هذا الانطباع الباقي، سوف تعود الصورة الأصلية من جديد، وسوف تُستعاد».

فبدلًا من مواجهتنا باستحضار صورٍ أكثر لحظاتنا قتامة، كان على الأعمال الفنية -بحسب كلمات شيلر- أن تكون «تجلّيًا مطلقًا لما هو ممكن»؛ كان عليها أن تقوم بمهمة «حارسٍ انحدرَ إلينا من عالَم المُثل».



دعوة إلى مثال كلاسيكي:

كارل فريدريك شنكل، جسر شيوسبروكه، برلين، 1824؛ التمثال لآلبرت وولف، 1853



كارل فريدريك شنكل، متحف آلتس، برلين، 1830

إن كانت المباني قادرة على أن تصير «مخزنًا» لمُثلنا، فهذا لأنها قابلة لأن تكون بريئة من كل ما يعتور الحياة العادية من أغلاط وسوء تقدير. يحدثنا العمل المعماري العظيم عن مستوى من القوة والاتزان والصفاء والجلال لا نستطيع إحرازها في الأحوال العادية (سواء أكنا مبدعي تلك الأعمال أو جمهورًا متلقيًا لها) -ولهذا السبب عينه، يسحرنا فن العمارة ويحرّك شيئًا في نفوسنا، فهو يوقد فينا احترامًا بقدر ما يكون متجاوزًا لنا، متفوّقًا علينا.

ليست الإمكانيات «المنقوشة» في بناء «مثالي» في حاجة إلى أن تتحقّق حتى تبرّر قيمتها. ففي نظر ويلهلم فون همبولدت الذي كان من معاصري شيلر، كانت «المباني المثالية» لدى الإغريق القدامى هي ما قدم للغربيين في العصر الحديث أغنى منابع الإلهام. بل إنه أضاف قائلًا في مقالته «في دراسة آثار القدماء» (1793): إن العمارة الإغريقية تستحق اهتمامنا حتى إذا لم يفلح العالم البرجوازي ذو

العقلية العملية إلا في صنع شيء يشبه بعض عناصر الكمال التي تُلمح إليها: «نحن نحاكي النماذج التي كانت لدى الإغريق مدركين إدراكًا تامًا أن لا سبيل لنا إليها؛ فنحن نملأ مخيلتنا بصور حياتهم الحرّة الرغيدة عارفين أننا لا نستطيع إليها وصولًا».

عندما بدأ المعماري كارل فريدريش شنكل، صديق فون همبولدت إغداق أعماله الفنية على برلين، جسورًا ومتاحف وقصورًا على النمط الكلاسيكي، كان مدركًا أن البرلينيين لن يتوصّلوا أبدًا إلى أكثر من الإعجاب بذلك الأسلوب الفني العتيق عن بعد، ولن يتوصّلوا إلى أن يتّقد مثاله حيًّا في نفوسهم. لكنه كان على ثقة من أن شيئًا مما في تلك الحقبة من كمال وعظمة يمكن، من خلال العمارة، أن «يشقّ طريقه» إلى العاصمة البروسية. فعندما يعبر أهل المدينة جسر شيوسبروكه ذاهبين إلى لقاء أو اجتماع، وعندما يمرون بـ«السرادق الجديد» عند قصر شارلوتنهوف في نزهة يوم الأحد، يمكن أن تلعب عمارة شنكل (التماثيل المصطفة على جسوره، وأعمدته الرصينة، ولوحاته الجدارية المرهفة) دورًا صغيرًا، لكنه كبير الأهمية، في إطلاق شيء من روح عصر النهضة في نفوسهم.

- 4 -

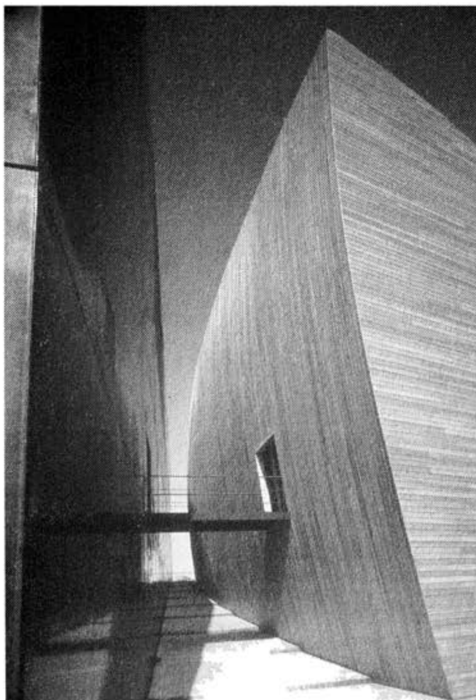
مهما قد يبدو لنا أنه ما عاد لدينا أي صبر على «المثلنة الفنية»، ومهما بلغ من ازدرائنا تلك الجسور المزينة والتماثيل المذهّبة، فسوف نظل، بحكم طبائع نفوسنا، غير قادرين على النأي عن تلك الفكرة نفسها؛ وذلك لأن كلمة «المثلنة» - مُحرَّرة من ارتباطاتها التاريخية كلها - لا تشير إلى ما هو أكثر من التطلّع إلى الكمال: هذا هدف ليس غريبًا كل الغرابة عن أي إنسان، ولا حتى عن أكثر البشر عقلانية.

والحقيقة هي أننا لم ننسَ «المُثل» في حد ذاتها، بل نسينا تلك القيم عينها التي احتفت بها أعمال «المثلنة الفنية» البارزة. تخلّينا عن

الأساليب العتيقة، وما عاد لدينا إجلال للميثولوجيا، وصرنا نشجب تعالي الأرستقراطية. صارت مُثُلنا الآن تدور من حول أفكار الديمقراطية والعلم والتجارة. لكننا نظلّ، كعهدنا دائمًا، ملتزمين بـ«مشروع المثلنة» نفسه. فمن خلف واجهتها العملية، لم تتوقّف العمارة الحديثة عن سعيها إلى أن تعكس لجمهورها صورة انتقائية عمن يمكن أن يَكونوهم، أو أن نكونهم؛ وذلك أملًا في أن نحسّن واقعنا ونعيد تكوينه.

تصير الطموحات «المثالية» واضحة وضوحًا خاصًا كلما جرى تشييد مبانٍ عامة كبيرة الأهمية. فعلى سبيل المثال، كانت الأجنحة الوطنية في «المعرض العالمي» الذي أقيم في مدينة سيفيل سنة 1992 لا تقل ميلًا عما سبقها من أعمال معمارية إلى التعبير -بأسلوبها الخفيّ الخاص بها- عن القيم المنشودة في ما يخص بلدانها، تمامًا مثلما فعل فيرونيزي عندما صوّر فضائل حكومة البندقية. لقد كان الجناح الفنلندي المكوّن من نصفين منفصلين، لكنهما متصلان (بلاطة فولاذية لامعة مستقرة على بروز منحن من خشب أشقر اللون) ناطقًا بلسان مجتمع نجح في المصالحة التامة بين عناصر متضادة: الذكر والأنثى، والحداثة والتاريخ، والتكنولوجيا والطبيعة، والرفاه والديمقراطية. إذا نظرنا إلى ذلك النجاح بجملته، نرى أنه يؤلّف وعدًا عاريًا من الزينة بحياة حلوة كريمة.

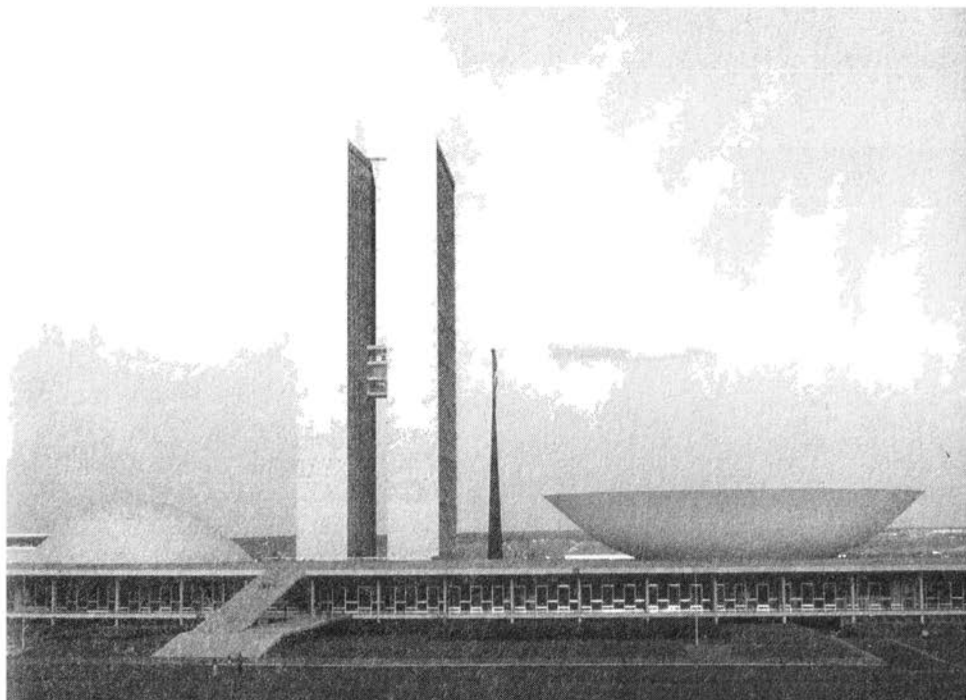
يقدّم المقر الرئيسي لمصرف Dz الواقع إلى جانب بوابة برادنبرغ في برلين نسخة معمارية يستطيع العاملون فيه مقارنتها بصوَر المُثل. صحيح أن العاملين في المصرف يؤدّون وظائف روتينية متكرّرة، أكثر الأحيان، لكنّهم يكونون في طريقهم إلى الكافيتريا، أو إلى واحد من الاجتماعات، فينظرون إلى الردهة الكبيرة المفتوحة في مبنى المصرف ويرون فيها صالة اجتماعات أنيقة غريبة المظهر يوحي لهم شكلها الرشيق بما يتطلّع إليه مديروهم الرصينون من روح إبداعية مرحة.





إلى اليسار؛ «*حياة مثالية في فنلندا*»: شركة موناك للعمارة، الجناح الفنلندي، معرض 1992، سيفيل، 1992
إلى اليمين؛ «*من مُثل العمل المصرفي*»: فرانك غيري، مصرف DZ، برلين، 2000

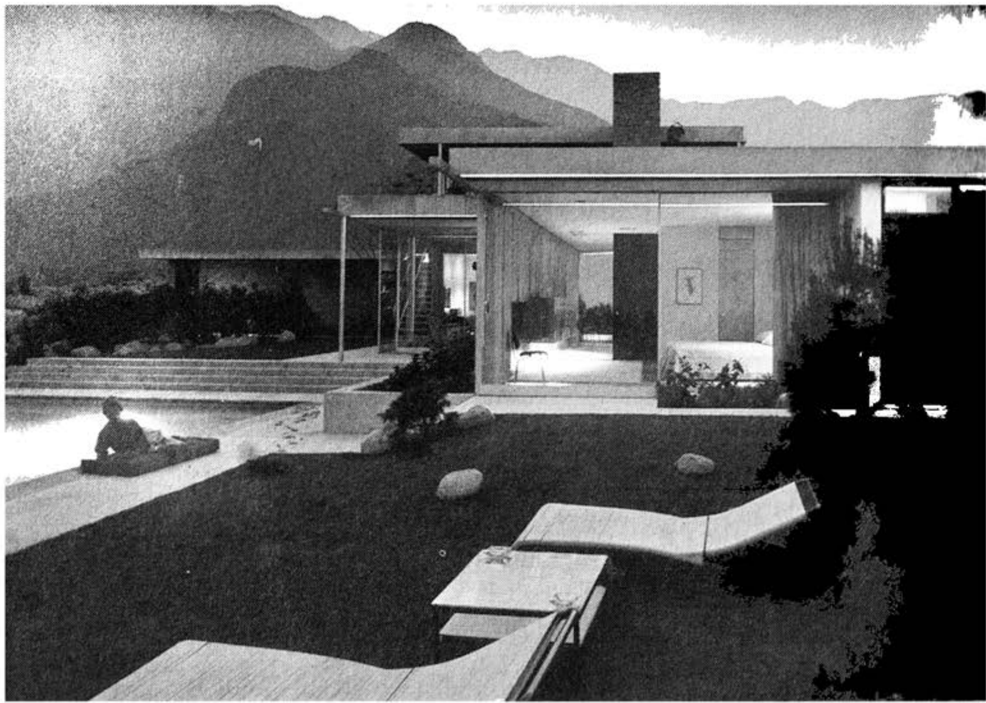
قد تكون مدنٌ بأسرها وليدة الرغبة في استحضار عبارة شيلر، «حارس انحدر إلينا من عالم المُثل». فعندما أعلن الرئيس البرازيلي كوبيتشيك، في سنة 1956، عن الخطط الرامية إلى إقامة العاصمة الجديدة برازيليا، تعهّد بأن تصير العاصمة الجديدة «أدق وأصدق تعبير عن الذكاء الإبداعي في البرازيل الحديثة». كان مُرادًا لهذه العاصمة الواقعة في الجبال في عمق البلاد أن تغدو نموذجًا للنجاعة الإدارية الحديثة ومثالًا تستطيع بقية البلد المتعثّر الذي يقوده كوبيتشيك النظر



أوسكار نيمير، الكونغرس الوطني، برازيليا، 1960

إليه بشيء من التعظيم والشعور بالأمان. ما كان مُرادًا من برازيليا أن تصير رمزًا لواقع وطني قائم، بل أن تأتي إلى حيّز الوجود بواقع جديد مأمول. كانت الغاية أن تصير شوارعها الفسيحة ومبانيها المنتشرة المشيَّدة من الأسمنت والفولاذ عونًا في التخلّص من الإرث الاستعماري في البرازيل وفي محو ما تعيشه مدنها الساحلية من فقر وفوضى. سوف تأتي برازيليا بالحداثة التي هي صورة مصغّرة عنها؛ وسوف تخلق بلدًا على صورتها ومثالها.

ما كان لحقيقة أن الأمر سينتهي ببرازيليا إلى أن يكون لها نصيبها من المتسوّلين ومن أحياء الأكواخ الفقيرة ومساحات العشب الجاف من حول شوارعها الفسيحة، فضلًا عن تلك التشقّقات الظاهرة في جدران كاتدرائيتها، أيّ حظ في تثبيط همّة دعاة «المثلنة» ولا في



ريتشارد نوترا، بيت إدغار كوفمان، بالم سبرينغز، 1946

جعلهم يحيدون عن قناعاتهم بأكثر مما استطاعته الخيانات ومظاهر انعدام الأهلية تحت السقف الذي أبدعه فيرونيزي، ولا ما شهده النادي الأثيني من غباوة وحماقة، ولا ما تعرفه فنلندا من قنوط وإدمان على الكحول، ولا ما يغشى مكاتب مصرف Dz من ضجر لا يكاد ينتهي. ففي نظرهم، لا تفعل هذا النواقص والهفوات أكثر من التشديد على الحاجة إلى «أشكال ممثلنة» لكي تكون دفاعًا في مواجهة كل ما يظلّ فاسدًا عديم القدرة على الإبداع في نفوسنا.

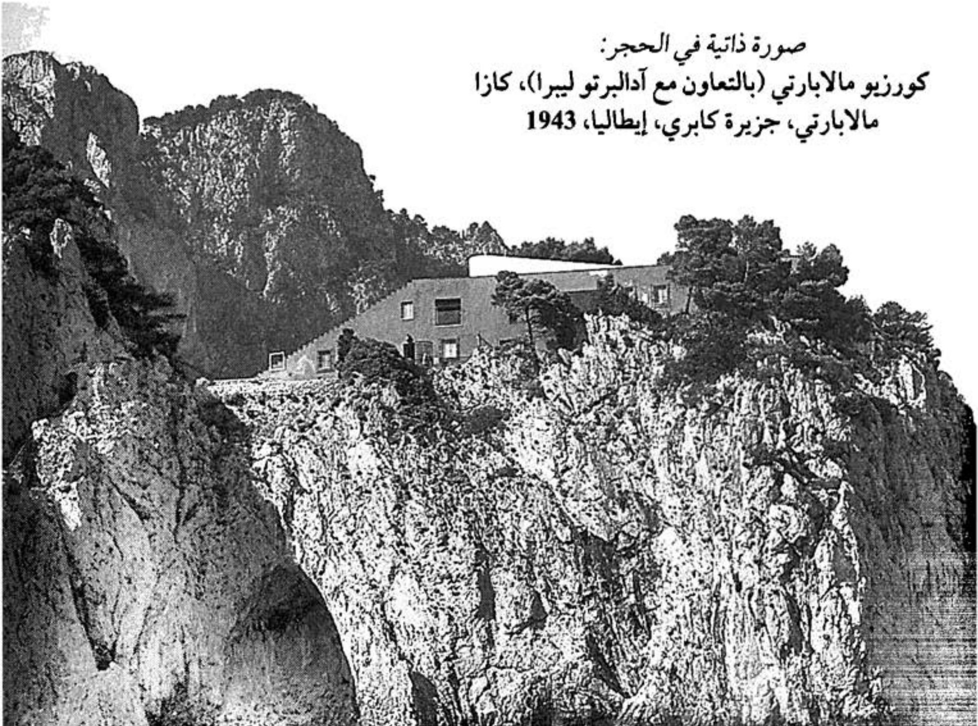
برهنت «المثلنة» في عصرنا الحديث على جاذبيتها في الميدان المنزلي بقدر ما برهنت على تلك الجاذبية في المجال المدني العام. فأزواج البرجوازيين القاطنين في البيوت التي صمّمها ريتشارد نوتراس من الفولاذ والزجاج في كاليفورنيا أواسط القرن العشرين قد

تسرف في الشراب بعض الأحيان، وقد تنشب بينها مشاجرات، وقد تُشيع الاضطراب في مسارات حياتها خيانات زوجية وحالات من القلق، لكن تلك البيوت تظل -على الأقل- تُحدّث ساكنيها بالصدق واليُسر والاستقامة وخلوّ البال والثقة بالمستقبل... وهي قادرة على أن تذكّر أصحابها في أوج نوبات غضبهم، أو في خضم تعقيدات حياتهم المهنية (عندما تردّد أصداء حنقهم عبر ليل الصحراء) بما هم تواقون إليه في دخائل قلوبهم.

في سنة 1938، وعلى رأس صخري ناءٍ في جزيرة كابري، تخيّل الكاتب الإيطالي كورزيو مالابارتي صورة البيت الذي سيبنيه لنفسه بحيث يكون، كما قال في رسالة كتبها لواحد من أصدقائه، «صورتي الذاتية في الحَجَر» ('Ritratto Pietra') و«بيتًا يشبهني» ('Una Casa Come Me'). لقد التقط هذا البيتُ التقاطًا حقيقيًا، بتحدّيه عناصر الطبيعة تحدّيًا جريئًا ثابتًا، وبرجوعه الجمالي إلى روما القديمة من ناحية، وإلى الحداثة الإيطالية من ناحية ثانية، ملامح أساسية في شخصية مالابارتي. إلا أن ذلك البيت -لحسن حظ زائريه- لم يكن صورة وفية «وفاء عبوديًا» لصورة صاحبه من نواحيها كلها- من المؤكّد أنها مهمة يصعب تنفيذها في أية حالة؛ لكنها كانت ذات صعوبة خاصّة في حالة مالابارتي لأنها تقتضي إدراج أثاث فاخر جدًا وممرّات مسدودة، بل ربما ميدان رماية أيضًا (ظل الرجل فاشيًا إلى سنة 1943)، فضلًا عن بضع نوافذ مكسورة (كان يحب الإكثار من الشرب ثم الانخراط في مشاجرة). بدلًا من أن يكون «كازا مالابارتي» انعكاسًا لعيوب مبتكِره الكثيرة، مثله في ذلك مثل كثير من أعمال «المثلنة» الناجحة، فقد كان مُعينًا لصاحبه الموهوب، وإن تكن لديه نقائصه، في توجيه نفسه صوب الجوانب الأكثر نُبلًا في طبعه.

قد يجوز وصف العمارة التي أُنتجت تحت تأثير «نظرية المثلثة في الفنون» بأنها شكل من أشكال «الدعاوة الإيديولوجية». هذا تعبير مستَفز لأننا نميل إلى قناعة مفادها أن على الفن السامي أن يكون خالصًا من الإيديولوجيا وأن يحظى بالإعجاب لذاته فقط.

على أن مصطلح «دعاوة» يشير إلى الترويج لأي معتقدات أو قناعات، ولا ينبغي أن يحمل -في حد ذاته- أية إيحاءات سلبية. لا سبيل إلى إنكار أن أكثر ما نعرفه من «ترويج» مكرّسٌ لخدمة غايات بغيضة، سياسية أو تجارية، لكن هذا ناتج عن مصادفات التاريخ التي لا يجوز أن نرغم ذلك التعبير على حمل وزرها. يصير العمل الفني «وسيلة دعاوية» كلما استخدم ما لديه حتى يوجّهنا صوب «شيء من الأشياء»، وكلما سعى إلى إيقاظ حساسيتنا واستعدادنا لإبداء استجابة محبِّذة إزاء أية غاية أو فكرة.



صورة ذاتية في الحجر:
كورزيو مالاپارتي (بالتعاون مع آدالبرتو ليبرا)، كازا مالاپارتي، جزيرة كابري، إيطاليا، 1943

بموجب هذا التعريف، لا تنجو إلا قلة من الأعمال الفنية من اعتبارها «دعاوة»: لا صور الفلاحين السوفييت وهم يعلنون خططهم الخمسية وحدها، بل معها أيضًا لوحات فيها بازلاء وآنية برّاقة، وصورُ كراسٍ، وبيوت من فولاذ وزجاج على حوافّ الصحراء في كاليفورنيا. ليس من شأن الإقدام على هذه الخطوة ذات الحماقة البيّنة، أي خطوة إطلاق النعت نفسه على تلك الأعمال الفنية كلّها، إلا أن يكون مفيدًا في التشديد على الجانب التوجيهي في كل ما يتم ابتكاره ابتكارًا واعيًا -أشياء تدعو ناظريها إلى محاكاة الخصائص والخصال المكتوبة فيها، وإلى مشاركتها.

انطلاقًا من هذا المنظور، يكون علينا أن نتحلّى بقدر من الحكمة يسمح لنا بألّا ننشد الهدف المستحيل المتمثّل في استئصال «الدعاوة» جملة؛ علينا بدلًا من ذلك أن نسعى إلى إحاطة أنفسنا بأمثلتها الأكثر جدارة بالاحترام. ما من شيء مؤسف في الفكرة القائلة بأن الفن قادر على توجيه أفعالنا، شريطة أن تكون الاتجاهات التي يشير



إليها اتجاهات رفيعة القيمة. لقد كان منظّرو التراث الفني «المثالي» صريحين صراحة منعشة في إصرارهم على أن من مهمة الفن جعل الأشياء تحدث... والأهم من هذا أن عليه محاولة جعلنا أخيارًا.

- 6 -

من التبعات المحيّرة لتعلّق أنظارنا بواحدٍ من المُثل أنه يمكن أن يصيبنا بالحزن. كلما ازداد شيء من الأشياء جمالًا، كلما ازداد خطر شعورنا بالحزن؛ فعند وقوفنا أمام لوحة من لوحات بيتر دو هوخ فيها صبي صغير ذو وجه جادّ الملامح يقدّم إلى والدته عددًا من أرغفة الخبز (بطريقة من يؤدّي واجبًا بَوْحيًا من ضميره)، أو أمام فندق «الهلال الملكي» في مدينة باث الذي صمّمه جون وود الأصغر، نجد أنفسنا غير بعيدين عن ذرف الدموع.

لن يكون حزننا من النوع اللاذع، بل أشبه بخليط من المسرّة والكآبة: مسرّة لأننا نرى أمامنا شيئًا يداني الكمال؛ وكآبة لإدراكنا



جون وود الأصغر، فندق الهلال الملكي، باث، 1775

قلّة ما نحظى برؤية أشياء من هذا النوع. إن إبصارنا عملًا لا شائبة فيه يجعلنا منتبهين إلى أن كل ما يحيط بنا متواضع الشأن. نتذكّر ساعتها كيف نتمنّى أن تكون الأشياء دائمًا وندرك كم تظلّ حياتنا ناقصة.

تدفعنا إلى ذلك الحزن انحناءة الفندق الملكي، وكذلك الشخصان اللذان نراهما في لوحة دو هوخ، والتضادّ بين ما يمثّله هذا الذي نراه وبين المشاعر والانفعالات التي تصبغ أيامنا العادية. حركة الأم الحانية، والتعبير الواثق البارّ على وجه طفلها يجعلاننا مدركين مقدار ما في نفوسنا من رِيَبٍ ومن فظاظة. وأما «الهلال الملكي»، بكل ما فيه من جلال وَقور، فهو يُظهر الطبيعة التافهة الفوضوية لكثير من تطلعاتنا. تمسّ هذه الأعمال الفنية قلوبنا لأنها مختلفة عنا مع كونها، في الوقت نفسه، تشبه ما نحب لأنفسنا أن تكونه.

كان لدى الفلاسفة المسيحيين إدراك فريد للحزن الذي قد يثيره الجمال. يقول مفكّر القرون الوسطى هيو سان فكتور: «من المؤكّد أننا نشعر بمسرّة عندما نُعجَب بجمال أشياء مرئية. لكننا نعيش، في الوقت نفسه، إحساسًا بخواءٍ هائل». إن التفسير الديني لهذا الحزن (مهما يكن تفسيرًا غير قابل للتصديق من الناحية المنطقية، ومهما يكن محيّرًا من الناحية النفسية) هو أننا نرى في الأشياء الجميلة رموزًا لحياة طاهرة عرفنا نعيمها عندما كنا في جنة عدن. ومع أن من الممكن أن نستأنف ذلك الوجود السامي في الفردوس ذات يوم، فإن خطايا آدم وحواء تحرمنا هذه الفرصة على الأرض. يعني هذا أن الجمال جزء من الفردوس الأعلى، وأن رؤيته تحزننا لأنها توقظ فينا إحساسنا بالخسارة وتوقظ فينا توقَنا إلى حياة حُرمنا حلاوتها. فالخصائص المطبوعة في الأشياء الجميلة هي ذاتها خصائص الرب التي صرنا نعيش بعيدين عنه في عالم لوّثته الخطيئة. إلا أن الأعمال



بيتر دو هوخ، «صبي يجلب الخبز»، 1665

الفنية محدودة، وما يبذله صانعوها من عناية وجهد عظيم جدًا، بحيث تستطيع تلك الأعمال أن تزعم لنفسها قدرًا من كمال لا يستطيعه بنو البشر عادة. هذه الأعمال رموز مرة/ حلوة للصلاح الذي لا نزال نصبو إليه على الرغم من قلة ما ندركه في أفعالنا أو في أفكارنا.

تعيننا هذه القصة -حتى بعد تجريدها من عناصرها اللاهوتية- في تفسير الأسى الذي يمكن أن يحيط بكل لقاء لنا مع شيء جذاب. فلنتخيل رجلًا تمر به فترة شديدة الصعوبة، ولنتصوره جالسًا في غرفة انتظار في مبنى حكومي من أيام الملك جورج ينتظر المشاركة في اجتماع يعقد هناك. لا تثير اهتمامه المجلات الموضوعة أمامه فيرفع رأسه ناظرًا إلى السقف ليلاحظ أن أحدًا، في وقت من الأوقات إبّان القرن الثامن عشر، قد تجشّم عناء تصميم مصبوبة معقّدة، لكنها متناغمة، مكونة من أكاليل زهور متشابكة مرسومة بمزيج من الأبيض والأصفر والأزرق البورسلاني. إن هذا السقف «مَخزن» لخصائص يحب هذا الرجل أن يرى مزيدًا منها في حياته: هي خصائص ناجحة في أن تكون مرحة جادة معًا، واضحة لكنها رهيفة لا تكاد تُرى، رسمية لكنها من غير أي ادعاء. لعل من كلّفوا الفنان بإنجاز هذا العمل ليسوا بأقل من ذلك الرجل الجالس انشغالًا بأمور عملية؛ لكن النتيجة جاءت حلوة حلاوة عميقة غير مُدَّعاة مثلما تكون ابتسامة تُفترّ عنها شفتا طفل. في الوقت نفسه، يكون الرجل مدركًا إن لدى ذلك السقف كل ما هو ليس لديه. يجد نفسه غائصًا في تعقيدات مهنية لا يستطيع حلّها؛ ويجد نفسه متعَبًا دائمًا؛ ويجد تعبير المرارة منطبعًا على وجهه... يجد أيضًا أنه قد بدأ يفرط في الغلظة مع الغرباء حتى حين لا يريد أكثر من القول لهم إن به ألمًا يعذّبه. هذا السقف هو «بيت» الرجل الحقيقي الذي ما عاد عارفًا طريق العودة إليه. تطفر دموع من عينيه، لكن سكرتيرًا يدخل الغرفة حتى يقوده إلى مكان الاجتماع.

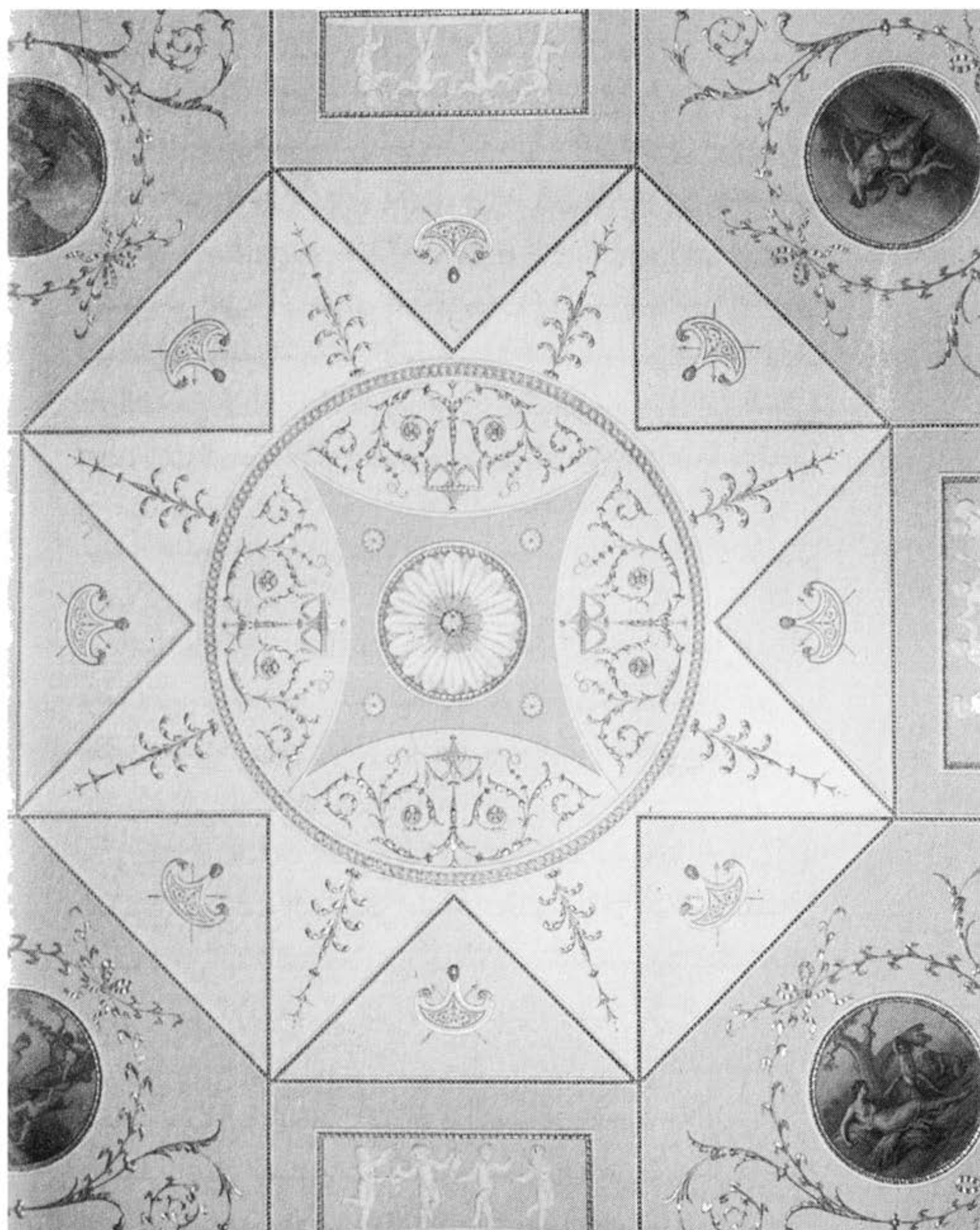
يرشدنا حزن الرجل إلى زعم إضافي: قد تصل قدرتنا على تلقي الأشياء الجميلة أقصاها عندما تبلغ صعوبات حياتنا ذروتها. توفّر لحظات انكسار القلب التي نمر بها للعمارة والفن أحسن مدخل إلى نفوسنا: ففي تلك الأوقات يكون جوعنا إلى ما فيها من خصائص مثالية قد بلغ الأوج. ليست المخلوقات ذات العقول المرتّبة حسَنة التنظيم هي التي تتأثّر بمرأى غرفة نظيفة خاوية ينسكب ضياء الشمس فيها على مساحة واسعة من الأسمنت والخشب! وليس الرجل الواثق كل الثقة من أن أموره كلّها في أحسن حال هو من يتوق إلى العيش تحت ذلك السقف الذي أنتجه روبرت آدم!... بل لعل دمعة لن تطفر من عينه عندما يراه!

- 7 -

كثيرًا ما تكون ردة الفعل الطبيعية عند رؤية شيء جميل هي أن نرغب في شرائه؛ لكن رغبتنا الحقيقية قد لا تكون امتلاك ذلك الشيء الذي وجدناه جميلًا، بقدر ما هي حاجة إلى امتلاك الخصائص الداخلية التي يجسِّدها امتلاكًا دائمًا.

وذلك أن امتلاك الشيء يساعدنا في تلبية طموحنا إلى تشرُّب الفضائل التي يُلمح إليها؛ لكن علينا أن نحذر افتراض أن تلك الفضائل سوف تنتقل إلينا تلقائيًا، من غير جهد نبذله، نتيجة حيازتنا ذلك العمل الفني. ولعل الإقدام على شراء شيء نعتبره جميلًا أقل السبل إبداعًا في التعامل مع ذلك التوق الذي يعيش داخلنا، تمامًا مثلما قد تكون محاولة مضاجعة شخص أكثر طرق التعبير عن الحب جلافة.

فعلى أعمق المستويات، يكون ما نسعى إليه هو أن نتمثّل داخليًا، لا أن نمتلك ماديًا، الأشياء والأماكن التي يمس جمالها قلوبنا.



مُثل بشرية في سقف:

روبرت آدم، هوم هاوس، ساحة بورتمان، لندن، 1775

لماذا تتغير المُثُل؟

- 1 -

متجر أنتيكات في ناحية من أكثر النواحي تداعيًا في الجزء الشمالي الغربي من لندن. في الخارج صفارات سيارات إسعاف تنبئ بالنتائج القاتلة للخلافات بين البشر، وطائرات هليكوبتر تحوم في الأعلى، وأشخاص يرتدون جوارب غير متماثلة يسيرون في الشارع لكي يخبروا عابري سبيل غير مكترثين بما أصابهم من كوارث جسيمة.

ولكن... قد يكون تعبير «متجر أنتيكات» مفرطًا في لباقته وغرابته بحيث لا يفلح في التقاط الطبيعة الحقيقة لهذا المكان. ما من رائحة جلود عتيقة، وما من بائعين على أعينهم نظارات نصف دائرية؛ فالمكان أقرب إلى أن يشبه مستودع مزرعة أو فناء مما يوضع فيه سقط المتاع. هنا تُقدِمُ الأشياء على محاولة أخيرة لإغواء مشترين قصار النظر قبل أن تُنقل إلى حيث تتآكل وتبلى في العراء.

في واحدة من الزوايا شيء ذو مظهر حزين جدًّا. إنه خزانة مطبخ لها جانبان مقوَّسان ودرفتان زجاجيتان وعمودان كورنثيان ومرآة مذهّبة الحواف. صحيح أن أدراج هذه القطعة لا تزال عاملة، ولا يزال طلاؤها سليمًا كأنما ذلك بفعل أعجوبة من الأعاجيب؛ إلا أن الثمن أقرب إلى ثمن الحطب منه إلى ثمن قطعة أثاث... ثمن يشهد على بشاعة شديدة الوضوح إلى حد يعجز عن تجاهله أقل الناس قدرة على التمييز وأكثر النفوس كرمًا.

مع هذا... فكم كانت خزانة المطبخ هذه محبوبة في وقت مضى! لعل خادمة كانت تمر عليها بممسحتها كل بضعة أيام في بيت عامر

في ريتشموند أو في ويمبلدن. لعل قطّة كانت تمر بها في طريقها إلى غرفة المعيشة فتمسّها بذيلها مَسًّا لعوبًا! ولعلّها ظلت معتزة، على امتداد جيل كامل، بأن تعرض حلوى عيد الميلاد وكؤوس الشامبانيا وشرائح ثخينة من جبن ستيلتون! وأما الآن، في زاوية هذا المتجر، فإن فيها كل ما قد يلمسه المرء من حرقة في قلب أميرة روسية منفية شاخت، تحلم بقصر في سان بيترسبرغ وهي تجلس في غرفة موبوءة بالبراغيث، وتخبر كل من يود الاستماع إليها كم كانت جميلة جذّابة في السابعة عشرة من عمرها... حتى عندما تكون أنفاسها تفوح بالقنوط وبرائحة الكحول.

من الطبيعي أن يدعونا إحساسنا بجمال الأشياء إلى تخيّل أننا سوف نظلّ مخلصين لتلك المشاعر. إلا أن قصص العمارة والتصميم لا تدعو إلى قدر كبير من الاطمئنان إلى بقائنا أوفياء لأذواقنا. وذلك أن مصير خزانة المطبخ ليس مختلفًا عن مصير ما لا يحصى عدده من الفيلات وصالات الرقص والكراسي. فانطباعاتنا عن الجمال تتأرجح بين قطبين أسلوبيين: بين الإقلال والوفرة، وبين الريفي القديم والحضَري الحديث، وبين الأنثوي والذكوري... مما يؤدّي بنا، من غير أي ترفّق، إلى ترك أشياء كثيرة تموت في متاجر سقط المتاع عند كل تحوّل.

إن ما جرى في الماضي يرغمنا على افتراض أن الأجيال القادمة سوف تسير من حول بيوتنا ذات يوم فينتابها ذلك الإحساس نفسه، (إحساس بالعَجَب والهَوْل)، الذي نحسّه الآن عندما ننظر إلى كثير من مقتنيات من ماتوا قبلنا. سوف يستغرب أبناء الأجيال القادمة ما لدينا الآن من ورق جدران وأرائك؛ وسوف يضحكون ساخرين من «الجرائم الجمالية» التي لا نجد فيها الآن ما يثير استياءنا. إن من شأن

إدراك ما سيحدث أن يُسبغ على مشاعرنا طبيعة هشة أو قلقة. فعندما ندرك أن ما نحبّه الآن قد يظهر في المستقبل سخيفًا (لأسباب تتجاوز أفهامنا الحالية)، أمر يصعب احتماله في حالة قطعة الأثاث التي في المتجر، مثلما يصعب احتماله في حالة شخص سيصير زوجًا لنا أو زوجة.

لا عجب إذًا في أن يبذل المعماريون أقصى العناية والجهد في محاولة تمييز صنعتهم عن قطاع الأزياء، الذي هو في تغيّر مستمر؛ ولا عجب في اعتقادهم (هو اعتقاد لا طائل منه، بطبيعة الحال) بأنهم يبتكرون أعمالًا فائقة الأهمية لن يستطيع تعاقب السنين أن يجعلها سخيفة في أعين الناس.

- 2 -

لماذا تتغير آراؤنا في شأن ما نجده جميلًا؟

في سنة 1907، نشر شاب ألماني شاب اسمه ويلهلم وورينغر مقالة بعنوان «التجريد والتفهم»، حاول فيها تفسير تحوّلات أذواقنا من منظور نفسي.

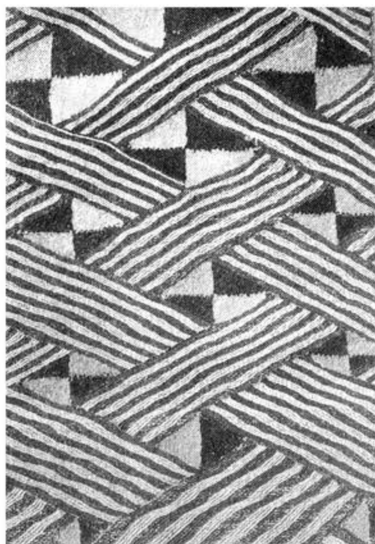
بدأ وورينغر مقالته بالقول إن تاريخ البشر شهد على امتداده نمطَيْن فنيَّين أساسيَّين اثنين (المجرّد، والواقعي)، كان واحد منهما (في مرحلة زمانية بعينها وضمن مجتمع بعينه) مفضَّلًا على الآخر. وخلال آلاف السنين، كان النمط المجرّد ذا شعبية في بيزنطة وفارس وبابوا غينيا الجديدة وجزر سولومون والكونغو ومالي وزائير، لكنه بدأ يكتسب رَواجًا في الغرب أوائل القرن العشرين. كانت تهيمن على هذا الفن روح التناظر والانتظام والتكرار والأشكال الهندسية. سواء أكان الأسلوب التجريدي متجلّيًا في منحوتات أو سجادات، أو في أعمال الخزف أو الفسيفساء، وسواء أكان ظاهرًا في عمل صانع سلال

من ويواك[3] أو في عمل رسام من نيويورك، فإن الأسلوب التجريدي يتطلّع إلى خلق مناخ هادئ، يتّسم بسطوح بصرية مستوية، متكرّرة، بحيث يكون العمل الفني جملةً خاليًا من أي إيحاء يصله بعالم الأحياء.

على النقيض من هذا -كما أشار وورينغر- كان الفن الواقعي الذي ساد ميدان الجماليات في الحقبتين الإغريقية والرومانية، وظل مهيمنًا في أوروبا من أواخر عصر النهضة إلى القرن الثامن عشر، مهتمًا بأن يستحضر لون التجربة الحياتية المحسوسة ونبضها. وكان الفنانون المنتمون إلى هذا المنحى يبذلون غاية الجهد من أجل التقاط جَوّ غابة صنوبر توحي بالخطر، أو ملمس الدم البشري، أو تحدُّر دمعة من عين، أو ضراوة أسد.

وقد كان الجانب الأكثر إغراءً في نظرية وورينغر (يصحّ إسقاط هذا على العمارة مثلما يصح إسقاطه على الرسم)، هو السبب الذي أورده لتفسير ما يجعل مجتمعًا من المجتمعات ينقل ولاءه من نمط جمالي إلى آخر. لقد رأى أن العامل المحدِّد هو «القيَم» التي يكون المجتمع المعني مفتقرًا إليها؛ فسوف يحب كل مجتمع أن يرى في الفن ما لا يحظى بوفرة منه في حياته. إن الفن التجريدي مفعم بالتناغم والسكون والإيقاع المتكرر؛ وهو يلقى قبولًا خاصًّا عند المجتمعات التوَّاقة إلى الهدوء والسكينة -مجتمعات لا استقرار فيها لقانون أو نظام، وفيها إيديولوجيات تتغير، وإحساس بالخطر الفيزيائي تخالطه حيرة أخلاقية أو روحية. في ظل هذه الحالة المضطربة (من النوع الذي نجد أجواءه في مدن القرن العشرين الكبرى في أميركا، أو في قرى

(3) بلدة في بابوا غينيا الجديدة.



نعلي من شأن النمط الفنّي القادر على إبعادنا عما نخشاه وتقريبًا مما نحن توّاقون إليه:

في الأعلى، إلى اليمين: حصيرة من الرافيّا؛ كوبا؛ القرن العشرون

في الأعلى، إلى اليسار: آغنيس مارتين؛ «من غير اسم»؛ 1962

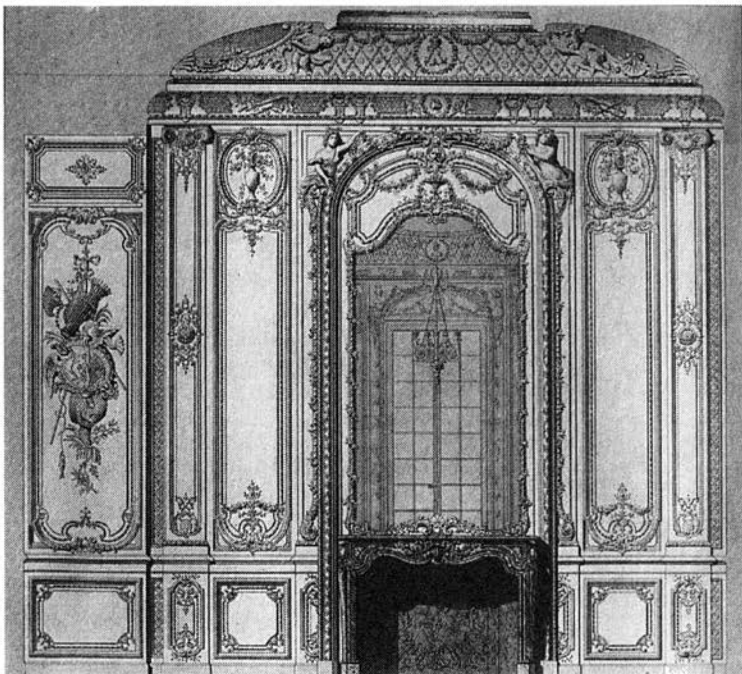
في الأسفل: فسيفساء بيزنطية؛ كنيسة كامبانوبترا؛ قبرص؛ القرن السادس

غينيا الجديدة التي أضنتها صراعات مهلكة امتدت أجيالًا)، يعيش السكان ما أطلق عليه وورينغر: «حاجة ماسّة إلى الصفاء والهدوء»، وهذا ما يجعلهم يتجهون إلى الفن التجريدي... إلى سلاسل مضفورة من القش، أو إلى معارض فنية صغيرة جدًا في مانهاتن السفلى.

وأما في مجتمعات حققت مستويات مرتفعة من النظام على المستويين الداخلي والخارجي، بحيث صارت الحياة فيها آمنة إلى حد كبير، وصار توقّع مجرياتها ميسورًا، فيظهر «جوع» من نوع مختلف: يتوق المواطنون إلى الهرب من تلك القبضة الخانقة، قبضة الروتين والقدرة على توقّع ما سوف يأتي، ويميلون إلى الفن الواقعي حتى يطفئوا به ظمأ نفوسهم ويجعلونها تألف من جديد كثافة تلك المشاعر التي صارت عزيزة المنال.

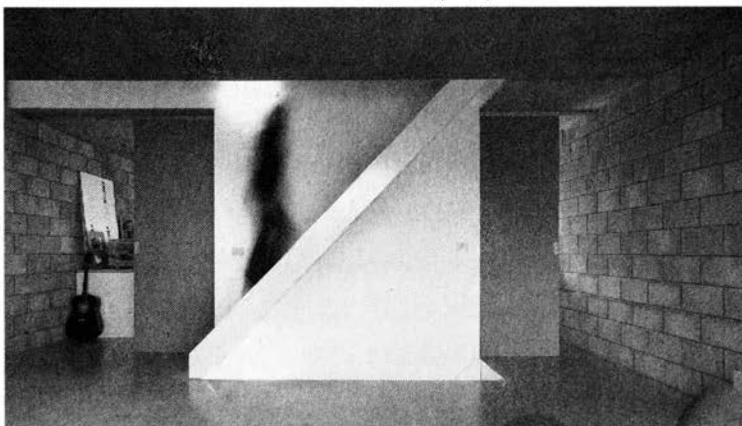
نستطيع أن نستنتج من هذا أننا نصير مَيّالين إلى إطلاق صفة الجمال على شيء من الأشياء كلما أحسسنا بأن فيه صورة مركّزة لتلك الخصال التي تُعوزنا شخصيًا، أو التي تُعوز مجتمعاتنا عامة. نعلي من شأن النمط الفني القادر على إبعادنا عما نخشاه، وتقريبًا مما نحن توّاقون إليه: نمط فني يحمل لنا «الجرعة» الصحيحة من الفضائل التي تنقصنا. إن حاجتنا إلى الفن هي، في المقام الأول، علامة على أننا معرَّضون لخطر «اللاتوازن» الذي يكاد يكون خطرًا دائمًا... خطر عجزنا عن ضبط تطرّفاتنا... خطر فقداننا القدرة على إدراك ذلك «المتوسط الذهبي» بين المتضادات الكبرى في الحياة: الضجر والإثارة، المنطق والمخيّلة، البساطة والتعقّد، الأمان والخطر، التقشّف والبذخ.

إن كان في سلوك الأطفال الصغار والرضّع أية دلالة مفيدة لنا في هذا المجال، فنحن قادرون على القول إننا نأتي إلى هذا العالم



جدارٌ يقينا أنفاس الفقر والمذلة:

غرفة نوم مدام آبيلايد، قصر فرساي، 1765



دفاع في مواجهة مخاطر الامتيازات:

توماس نوليه وهيلده هيوف، بيت نوليه وهيوف، بروغز، 2002

حاملين معنا مَيلًا أصيلًا إلى عدم التوازن. نكون في أسرّتنا أو كراسينا الصغيرة فيندر أن نحيد عن إبداء فرحة هستيرية أو غضب وحزن وحشيين، حب أو حنق، فرط نشاط أو فرط إعياء... وعلى الرغم من اكتسابنا مظهرًا خارجيًا أكثر توازنًا واعتدالًا بعد أن نكبر، فمن النادر أن نستطيع التحلّي بتوازن دائم مستقر يتخلّل حياتنا كلها مثلما تمخر السفن القوية عباب بحار هائجة من غير أن تحيد عن طريقها.

على أن ما لدينا من حالات لا توازن داخلي يزداد تفاقمًا بفعل المتطلبات العملية. فللأعمال التي نقوم بها ارتكاز قوي على طائفة ضيّقة من ملَكاتنا، مما يقلل فرصنا في التوصل إلى شخصيات متكاملة، ويتركنا في ريبة (كثيرًا ما يحدث هذا في الأمسية التي تسبق بداية أسبوع العمل)، من أن أكثر ما هو فينا، أو ما يمكن أن يكون فينا، قد ظلّ غير مكتشَف. ينتهي الأمر بمجتمع يضمّ عددًا كبيرًا من مجموعات أشخاص غير متوازنين، تسعى كل منها سعيًا حثيثًا إلى إرضاء ما صار لديها من نقص نفسي؛ وهذا ما يشكّل الخلفية التي ترتسم عليها نزاعاتنا في ما هو جميل أو غير جميل، تلك النزاعات التي يكثر أن تصير نزاعات شديدة.

- 3 -

إذا نظرنا إلى واحد من الخيارات الأسلوبية في ضوء ما تقدّم، فسوف نجده يخبرنا بما يفتقر إليه أنصاره ودعاته، وبقدر ما يخبرنا عما يحبّون. نستطيع أن نفهم ميل النخب في القرن السابع عشر إلى الجدران المذهّبة إذا تذكرنا السياق التاريخي الذي اكتسب فيه هذا النمط التزييني جاذبيته: سياق كان العنف والمرض فيه خطرَين ماثلَيْن دائمًا، حتى بالنسبة إلى الأثرياء... تربة خصبة لبدء الإعجاب بالوعود التعويضية التي يغدقها ملائكة على رؤوسهم أكاليل من الأزهار والشرائط الملوَّنة.

علينا الابتعاد عن الظن بأن العصر الحديث، الذي كثيرًا ما يمتدح نفسه لأنه ينبذ علامات النبالة، ويترك الجدران عارية غير مزيّنة، صار أقل نقصًا من سابقيه. كل ما في الأمر هو أنه مفتقر إلى أشياء مختلفة. ما عاد غياب اللطف والتهذيب أمرًا يثير الخشية. ففي أكثر مدن الغرب -على الأقل- حلّت محل الأحياء البائسة شوارع نظيفة حسنة التنظيم. وصارت الحياة في الشطر الأكبر من العالم المتقدّم متلزمة بقواعد واضحة وتتمتّع بوفرة مادية، فضلًا عما في حياتها من دقة وانتظام، فبلغ ذلك كلّه حدّ التوق العام متخذًا جهة أخرى: إنه متجه الآن صوب ما هو طبيعي، وصوب ما هو بسيط... صوب ما هو خشن أصيل. هذه أشكال من التَوْق قادرة على جعل الأسر البرجوازية تعتمد على جدران غير معالَجة، وأحجار بناء تزيينية مثقّبة لكي تعينها على تخفيف وطأتها.

- 4 -

يكثر أن يشير المؤرخون إلى أن أواخر القرن الثامن عشر اكتسبت مَيلًا إلى ما هو طبيعي، وذلك في الأشكال الفنية الرئيسية كلّها. ظهرت حماسة جديدة للملابس غير الرسمية، وللشعر الريفي، ولروايات لأشخاص عاديين، ولعمارة غير مزيَّنة، ولديكور داخلي بسيط. على أنه لا ينبغي لنا ترك هذا «التحول الجمالي» يقودنا إلى استنتاج أن أهل الغرب كانوا في ذلك الوقت يصيرون «أكثر طبيعية»، هم أنفسهم. لقد وقعوا في حب «الطبيعي» في فنونهم لأنهم -على وجه التحديد- كانوا مفتقدين اتصالهم بالطبيعة في حياتهم.

فبفضل ما شهدته التكنولوجيا والتجارة من تقدّم، صار وجود الطبقات العليا الأوروبية، في هذه الفترة، آمنًا إلى حد كبير، وصار منظّمًا؛ فكان من شأن هذا «الإفراط» أن يدفع المتعلمين إلى البحث عن

شكل من أشكال التخفف منه عن طريق عطلات يقضونها في أكواخ ريفية وعن طريق قراءة أشعار عن الأزهار. أشار فريدريك شيلر في مقالته «في الشعر الساذج العاطفي» (1796) إلى أن الإغريق القدامى، الذين كانوا يمضون وقتهم خارج بيوتهم وكانت مدنهم صغيرة قائمة بين الغابات والبحار، ما كانوا يشعرون إلا نادرًا بحاجة إلى الاحتفاء بالعالم الطبيعي في فنهم. يقول شيلر موضحًا هذه الفكرة: «بما أن الإغريق لم يفقدوا الطبيعة في أنفسهم، فما كان لديهم كبير رغبة في ابتكار أشياء 'خارجية بالنسبة إليهم' يستطيعون استعادة الطبيعة من خلالها». بعد ذلك، يعود شيلر إلى زمانه ويصل إلى الرسالة التي أراد تقديمها: «لكن، ومع بدء الطبيعة اختفاءها المتدرّج من حياة البشر، أي عندما صاروا لا يعيشونها عَيْشًا مباشرًا، بدأنا نراها تظهر 'فكرةً' في عالم الشعر. نستطيع توقّع أن الأمة التي سارت أكبر شوط صوب ما هو غير طبيعي سوف يكون لديها تأثر أشد بظاهرة 'ما هو ساذج أو بسيط'؛ هذه الأمة هي فرنسا» - فرنسا التي أكدت ملكتها الراحلة على أطروحة شيلر أتمّ تأكيد، قبل ذلك بسنوات معدودة، عندما راحت تُمضي أيام الأحد في مراقبة حلب البقرات في قرية عتيقة أمرت ببنائها في ناحية قصية من حديقتها.

- 5 -

في سنة 1776، أنتج الرسام السويسري كاسبر وولف لوحة فيها مجموعة من متسلّقي جبال يرتاحون قبالة جليدية لوتيرار العملاقة في أعالي جبال الألب السويسرية. نراهم جاثمين على قمة صخرة كبيرة يحدّق اثنان منهم في طبقة جليدية كبيرة عائمة متشقّقة السطح. توحي بنطلونات المتسلقين وأشكال قبّعاتهم ومظلاتهم الأنيقة باهظة الثمن بأنهم نفرٌ من الأرستقراطيين. ومن تحتهم، في أسفل اللوحة، إلى

اليسار، نرى دليلًا جبليًا غافلًا عن ذلك المنظر، يحمل عصا طويلة، يرتدي دثارًا خشنًا، يعتمر قبَّعة فلاحية. هذه اللوحة تمثيل لحالة عيانية تبين كيف تؤدي «اللاتوازنات» النفسية المختلفة إلى مفاهيم متضادّة عن الجمال.

لا بد أن ذلك الدليل يعرف جباله أحسن مما يعرفها أي واحد ممن يرافقهم؛ لكنه خليّ البال من أي اهتمام أرستقراطي بهذا المنظر. يبدو كأنه مختبئ من خلف جلمود ضخم. وقد يتخيّله المرء توّاقًا إلى انتهاء تلك الرحلة، ويتخيّل أنه يسخر في دخيلته من أولئك السادة الذين قرعوا بابه في اليوم السابق وطلبوا منه أن يقودهم لكي يتناولوا طعام الغداء بين الغيوم مقابل مبلغ مالي لا يستطيع رفضه. أغلب الظن أن الجمال، في نظر ذلك الدليل الجبلي، كامن في السهول، وفي المروج والبيوت الجبلية؛ في حين يرى أعالي الجبال أماكن خطيرة لا يذهب إليها عاقل إلا لضرورة من الضرورات... لكي ينقذ حيوانًا، أو لكي يبني جدارًا واقيًا يدرأ غائلة الانهيارات الثلجية.

إن لتاريخ هذه اللوحة دلالة غير خافية، لأن الجبال، عند هذه النقطة من تاريخ المخيلة الغربية، بدأت تصير لها جاذبية واسعة لدى السائحين الأرستقراطيين بعد أن ظلت مهمَلة على امتداد قرون طويلة ظلوا فيها يرونها «شذوذات بربرية». فقد صار أولئك الأرستقراطيون يجدون في مخاطر الجبال ومظهرها الخشن انفراجًا مرحَّبًا به لأن فيه راحة من الانتظام والنعومة اللذَيْن صارا عنصرين دائمين في حياتهم المنزلية متزايدة التمدّن. قبل قرن واحد من ذلك، كان أولئك السادة يلزمون قصورهم الريفية ويشذّبون شجيرات حدائقهم بأشكال هندسية ولا يحسون أية رغبة في كل ما من شأنه تذكيرهم بالحياة البرية واضطراب النظام. وأما بعد قرن من تلك اللوحة، فقد صار



أكواخ من أجل تصحيح إفراطات القصور:

ماري أنطوانيت، برنس دو لينيو، هوبرت روبير، «قرية الملكة»، بتي تريانون، فيرساي، 1785



كاسبر وولف، جليدية لوتيرار، 1776

الدليل الجبلي نفسه، ومن هم على غراره، ينظرون إلى فضاءات الطبيعة البرية نظرة أكثر تحبيذًا إذ تَولَّد لديهم هذا الاهتمام الجديد بعد انتشار التدفئة المركزية والتنبوءات الجوية وأخبار الصحف ومكاتب البريد والسكك الحديدية الممتدة حتى عبر أعلى جبال منطقة الألب وأعمق وديانها.

وأما عند تلك اللحظة، في قمة الجبل، فنحن نرى «تقييمَيْن للجمال» واقفين جنبًا إلى جنب؛ ونرى تفارقهما مفسَّرًا بنمطَيْ حياة مختلفين في كل منها مجموعة «نقائص» مختلفة عما لدى الآخر.

- 6 -

وفي سنة 1923، كلّف صناعي فرنسي اسمه هنري فروجيه المعماري الشهير لو كوربوزييه الذي كان لا يزال قليل الخبرة -نسبيًا- وكان عمره آنذاك ستة وثلاثين عامًا، ببناء بيوت من أجل إسكان مجموعة من عماله اليدويين مع أسَرهم. كانت كتل البيوت الجديدة التي أقيمت إلى جوار مصانع فروجيه في ليجيه وبيساك، على مقربة من مدينة بوردو، أمثلة على «الحداثة» لأن كل واحدة منها كانت مؤلّفة من سلسلة «صناديق» غير مزينة لها نوافذ طويلة مستطيلة الشكل وسقوف مسطحة وجدران عارية. وكان لو كوربوزييه معتزًا اعتزازًا خاصًا بافتقار تلك البيوت إلى أية ملامح محلية أو ريفية. كان هازئًا بالتطلّعات التي أطلق عليها «الجسر الفولكلوري» -جسر مكوّن من دعاة التقاليد العاطفيين- وكان يشجب مقاومة المجتمع الفرنسي النزعة الحداثية مقاومة عنيدة. ففي تلك البيوت التي صمّمها من أجل العمال، كان إعجابه بالصناعة والتكنولوجيا معبِّرًا عن نفسه بمساحات من سطوح إسمنتية غير مزيَّنة وبمصابيح كهربائية عارية.

لو كوربوزييه، بيوت، بيساك، 1925 و1995

لكن السكان الجدد في تلك البيوت، كانت لهم فكرة عن الجمال مختلفة تمام الاختلاف. فليسوا هم من ضاقوا ذرعًا بالتقاليد وبالرفاهية، ولا هم من البرمين بالأناقة والتزيين، وما هم ممن ملّوا الأسلوب المميِّز لمنطقتهم، أو التزيينات المنحوتة في المباني القديمة. كانوا يمضون أيامهم في صالات أسمنتية كبيرة يرتدون ملابس العمال الموحّدة الزرقاء، ويُجمّعون صناديق من خشب الصنوبر لتعبئة السكر الذي تنتجه المصانع. كانت ساعات عملهم طويلة، وعطلاتهم قليلة. وكان كثيرون منهم قد أُرغموا على المجيء من قرى قريبة للعمل في مصانع المسيو فروجيه، فظلّ في نفوسهم حنين إلى بيوتهم الريفية وإلى أراضيهم الزراعية.

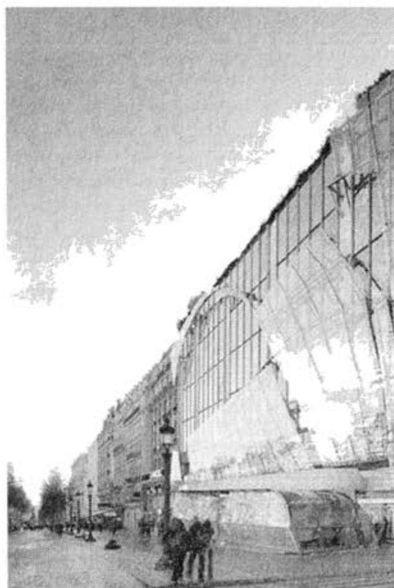
فبعد نهاية نوبة العمل في المصنع، ما كان لأي شيء يذكّرهم بنمط الصناعة الحديثة وآلياته فرصة لأن يحظى بأية أولوية نفسية لديهم. لم تمض إلا بضع سنين حتى حوّل أولئك العمال «مكعبات» كوربوزييه المتماثلة إلى بيوت متباينة الأشكال، فجعلوا كل واحد منها حيّزًا خاصًا قادرًا على تذكير ساكنيه بالأمور التي جرّدتهم حياة العمل منها. لم يتورّعوا عن إفساد تصميمات المعماري العظيم، فأضافوا إلى بيوتهم سقوفًا مائلة وإلى نوافذهم مصاريع خارجية؛ بل إنهم جعلوا للبيوت نوافذ صغيرة أيضًا، وغطوا جدرانها بورقٍ ملوّنٍ، وأقاموا للحدائق أسيجة وفق النمط السائد في المنطقة. وبعد أن فرغوا من ذلك كله، انطلقوا إلى إقامة نوافير تزيينية متنوّعة، وإلى نصب تماثيل في الحدائق أمام بيوتهم.

كانت أذواق ساكني تلك البيوت تجري في غير اتجاه ذَوْق مصممها. إلا أن المنطق الكامن خلف ذوقه وأذواقهم منطق واحد. فعلى غرار المعماري الحداثي الشهير، مالَ عمال المصنع إلى نمط قادر على استحضار الخصائص التي ما عادت حياتهم غنية بها.

قد لا يؤدي إدراكنا تلك الآلية النفسية المسؤولة عن تغيّر الأذواق إلى تغيير إحساسنا بما نراه جميلًا، لكنه قادر على الحيلولة دون أن تقتصر استجابتنا لما لا يعجبنا على الإنكار والاستهجان. فهو يُلزمنا بأن نتساءل -على الفور- عما ينقص الناس فيجعلهم يرون شيئًا من الأشياء جميلًا، فهكذا نصير قادرين على إدراك مغزى «حرمانهم» حتى إذا لم نستطع إبداء أية حماسة إزاء ما يقع عليه اختيارهم.

فنحن قادرون على تخيّل أن تكون شقة «منطقية» مطليةٌ بلون أبيض (شقة تبدو لنا منظمة تنظيمًا قاسيًا) مكانًا يجده «بيتًا له»، شخصٌ تؤذيه كثيرًا صور الفوضى. وعلى غرار ذلك، نستطيع تخمين أن يكون سكان مبنى خشن المظهر، جدرانه من حجارة قرميد سوداء، وسقوفه من حديد صدئ، أشخاصًا يحتمل كثيرًا أن يحسّوا رغبةً في الفرار من الامتيازات المفرطة في مجتمعهم، وذلك تمامًا مثلما نستطيع افتراض أن كتَلًا سكنية ظاهرة الزينة، سقوفها منحنية أو مائلة، ونوافذها مغلقة، وجدرانها مطلية بألوان «طفولية»، قادرةً على أن تمسّ وترًا ذا حساسية خاصّة في نفوس أشخاص بيروقراطيين أو أصحاب مخيّلة فقيرة، وذلك لأنها تُمِدُّهم بالحيوية وبوعد الفرار من قبضة إحساسهم الطاغي بالجدية القاتلة التي صارت مقيمة في نفوسهم.

إن فهمنا للحالة النفسية قادر بدوره على مساعدتنا في الفرار من شكلين كبيرين اثنين من أشكال «دوغما» الجماليات: النظرة القائلة بأن هناك نمطًا بصريًا مقبولًا واحدًا فقط، أو بأن (وهذا أكثر بعدًا عن أن يكون قابلًا للتصديق) الأنماط الفنية كلّها صالحة على قدم المساواة. إن تعدّدية الأنماط نتيجة طبيعية للتعدّد الطبيعي لاحتياجاتنا الداخلية. فمن المنطقي تمامًا أن ننجذب إلى الأنماط التي تحدّثنا



إن المباني التي نراها جميلة تحتوي، بصورة مركَّزة، على تلك الخصائص التي نشكو نقصها:

إلى اليسار: ديفيد أدجاي، بيت قذر، لندن، 2002

إلى اليمين: ميشيل ساي وبرونو بنجو، متجر كوبليسيس، باريس، 2004

بالإثارة أو بالهدوء والسكينة، وإلى الأنماط التي تحدّثنا بالعظمة أو بالألفة والدفء، وذلك لأن «هذه هي الاستقطابات الرئيسية» التي تدور حياتنا من حولها. فكما قال ستاندال: «إن للأنماط الفنية أشكالًا كثيرة جدًّا مثلما تكون رؤى السعادة مختلفة».

مع ذلك كله، يتركنا هذا الاتساع في الخيارات أحرارًا في تقرير أيّ الأعمال المعمارية تكون مستجيبة أكثر، أو أقل، لاحتياجاتنا النفسية الحقيقية. نستطيع قبول مشروعية النمط الريفي القديم حتى إذا كنا غير معجَبين بطريقة محاولة السكان في بيوت مسيو فروجيه أن «يحقنوه» في أماكن سكناهم في ليجيه وبيساك. وفي وسعنا أن ندين تماثيلهم وزيناتهم مع احترامنا لما لديهم من توق جعلهم يقيمونها.

- 8 -

قد تكون تقلّبات إحساسنا بما هو جميل، واختلافاتنا في هذا الأمر، أمرًا مؤلمًا ذا تكاليف كبيرة؛ لكن الظاهر أن ما من فرصة كبيرة لأن نعزل أنفسنا عن تلك التقلبات عزلًا تامًا: أي أن ننتج خزائن مطبخ وكراسي، على سبيل المثال، نستطيع ضمان أن تحظى بإجماع، أو بأن ترافقها هالة سحر دائمة لا تزول عنها. وذلك أن تضاربات الأذواق «نتاج ثانوي» لا مهرب منه لهذا العالم الذي لا تفتأ قواه تستنفدنا وتفرّقنا بطرق دائمة التجدد. فطالما ظل للمجتمعات وللأفراد تاريخ، أي سجلٌّ يضم الصراعات والتطلّعات المتغيّرة، فسوف يبقى للفن تاريخه بدوره... تاريخ ستكون فيه دائمًا «إصابات» على هيئة أرائك وبيوت ونُصُب معمارية لا تحظى بمحبة الناس. ومثلما تتغير أشكال عدم اتزاننا، يواصل انتباهنا اتجاهه إلى أجزاء جديدة دائمًا من «طيف الذوق» الواسع، أي إلى أساليب وأنماط فنية جديدة سنعلنها جميلة لأنها تجسد -تجسيدًا مركّزًا- ما نحسه الآن قابعًا في الظلال داخلنا.



٧- فضائل المباني

- 1 -

قد يكون سهلًا علينا أن نتفق على ما يُعتبر مكانًا جميلًا من صنع الإنسان إن نحن آثرنا تفادي الدقة والاشتمال. عادة ما تستقر محاولات تعداد أجمل مدن العالم وأكثرها جاذبية على بضعة مواقع مألوفة لنا: إدنبره وباريس وسان فرانسيسكو. ومن الممكن أيضًا أن يُدرج الناس مدينتي سيينا وسيدني ضمن هذه القائمة. وقد يقترح أحدهم سان بيتسبرغ الروسية أو سالامانكا الإسبانية. وقد نجد المزيد مما يرشدنا إلى ما تتماثل أذواقنا فيه من خلال البحث عن الوجهات التي نقصدها لقضاء عطلاتنا فيها. أليسوا قلائلَ من يختارون قضاء الصيف في ملتون تينز الإنكليزية أو فرانكفورت الألمانية؟

مع هذا، نجد أن «حدسنا» في ما يتصل بالعمارة الجذّابة قد أثبت دائمًا أنه قليل الفائدة في إنتاج قوانين للجمال تكون مقنعة أو مرضية. فهل يظنّ أحدنا أن إنتاج مكان له سحر مدينة باث وجاذبيتها قد صار الآن في مثل سهولة إنتاج كميات كبيرة من مربّى التوت ذات المواصفات المتطابقة؟ ولكن، إذا كان البشر، في لحظة من اللحظات، بارعين في ابتداع تصميمات معمارية عظيمة، فلا بد أن تكون تلك المهارة قد صارت في متناول الأجيال اللاحقة بحيث تستطيع استنباط بيئات لا تقل عما سبقها نجاحًا، وذلك عندما يشاؤون. لا ينبغي أن تكون هناك ضرورة لإبداء الإعجاب بمدينة من المدن والتعامل معها كأنها «مخلوق نادر»؛ وذلك لأن من الواجب أن تكون فضائلها قابلة للتطبيق عند إنشاء أية حديقة جديدة، أو أية مبانٍ ريفية. ليس ينبغي أن تكون هناك حاجة إلى تركيز قدراتنا على ترميم القديم والمحافظة عليه، أي على هاتين المهمتين الناشئتين عن خوفنا من ضعف قدراتنا ومهاراتنا. لا ينبغي لنا أن نخشى المياه التي تهدّد بأن تغمر شاطئ

مدينة البندقية؛ فمن الواجب أن تكون لدينا الثقة الكافية لأن نترك البحر يبتلع القصور الأرستقراطية لعِلمنا أننا قادرون -متى شئنا- على تشييد نُصُبٍ جديدة تفوق ما كان قائمًا قبلها جمالًا وروعةً.

على أنَّ العمارة تستعصي، مرة بعد مرة، على محاولات وضعها على مسار أكثر خضوعًا للقواعد واتسامًا بالصفة العلمية. فعلى غرار أسرار الأدب الرفيع التي لم تفتح مغاليقها أبدًا نتيجة وجود أعمال من قبيل «هاملت» أو «مانسفيلد بارك»، لم تكن أعمال أوتو واغنر وسيغور لورنتز مجدية في الحدِّ من كثرة المباني ذات القيمة الجمالية المتدنية. تظل الأعمال الفنية الكبرى أشبه بأشياء تحدث مصادفة؛ ويظل الفنانون أشبه بأهل الكهوف القدامى الذين ينجحون أحيانًا في إيقاد نارٍ لديهم من غير أن يفلحوا في إدراك كيف فعلوا هذا، ناهيك عن القدرة على نقل المبادئ التي قامت عليها إنجازاتهم إلى بقية الناس. فمثل الموهبة الفنية مثل ألعاب نارية رائعة ترسم خطوطًا في ليل ذي ظلمة دامسة فتثير العجَب لدى الناظرين، لكنها لا تلبث أن تتلاشى بعد ثوانٍ معدودة ولا تترك خلفها غير الظلمة والتوق.

وحتى أولئك الذين يُضمرون في أذهانهم تصوّرًا عن مبادئ عملية كامنة من خلف الجمال المعماري، فإن من المستبعد أن يعلنوا عما لديهم خشية تورطهم في مخالفة المنطق أو خوفًا من أن يهاجمهم «حرّاس» النظرة النسبية المستعدّون دائمًا لتوبيخ كل من يمكن أن يتعامل مع الأذواق الشخصية تعامله مع القوانين الموضوعية.

- 2 -

إلا أن الخوف ما كان هو العامل المهيمن على الدوام. ففي أزمان مضت، كان منظرو العمارة متمسّكين تمسّكًا شديدًا بزعم يقول إن من الممكن جعل المباني الجميلة تفصح عن أسرارها. وقد ساد عندهم

اعتقاد مفاده أن العمارة قابلة للتحليل المنطقي مثلها مثل أية ظاهرة غيرها، بشرية أو طبيعية. وكانت الدراسة اليقِظة المتأنّية للمباني الرائعة واعدة بأن تفضي إلى قوانين للجمال تستطيع تعبيراتها أن تلهم المتمرّنين وأن تلقي الروع في قلوب الزبائن مما يفضي إلى انتشار العمارة «الجذابة» في العالم كله.مكتبة سُر مَن قرأ

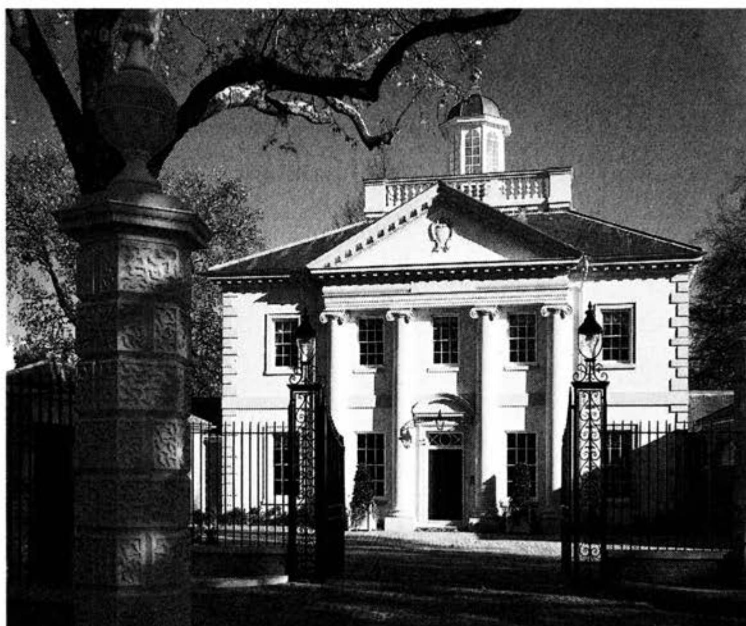
بلغت هذه التطلعات المتفرّقة إلى «التقنين» أوجَها في عصر النهضة عندما صدر عمل أندريا بالاديو «كتب العمارة الأربعة» في سنة 1570، الذي قد يكون المحاولة المنهجية الغربية الأعمق أثرًا من أجل إماطة اللثام عن أسرار العمارة الناجحة.

وضع بالاديو قاعدة تقول إن من غير الممكن الوصول إلى نتيجة سارة عند تصميم عمود على الطراز الإيوني إلا إذا صمم الحجر الذي يعلوه والإفريز الذي فوقه والتاج المستقر فوقهم جميعًا بحيث يعادلون معًا خمس ارتفاع العمود؛ في حين كان على رأس العمود الكورنثي أن يساوي ارتفاعًا عرض العمود نفسه عند أسفله. وأما في ما هو متصل بالتصميم الداخلي، فقد أصر بالاديو على وجوب ألا يقل ارتفاع الغرفة عن عرضها، وقال إن النسب الصحيحة بين طول الغرفة وعرضها هي 1:1، 2: 3، 3:4؛ قال أيضًا بوجوب أن تتوزع الغرف إلى جانبَيْ محور مركزي بحيث يكون جانبا البيت متناظرَين تناظرًا تامًا.

- 3 -

لكن قوانين بالاديو -على الرغم مما في هذه التأكيدات كلها من ثقة- عجزت عن البقاء سارية مثلما بقيت شهرة البيوت التي صممها. وكان ما أفقد هذه القوانين صدقيتها -وما أنبأ بقرب نهاية أية محاولة لإقامة «علم المباني الجذابة»- كثرة الاستثناءات التي بدت متواترة مثلما تتواتر ثقوب شبكة صيد.

في آخر الناحية الشمالية من منتزه ريجنت بارك في لندن، هناك بيت شُيِّد بعد أكثر من أربعمئة سنة من صدور كتاب بالاديو أول مرة. إنه بيت ملتزم التزامًا واضحًا بكثير مما أورده ذلك الكتاب عن التناسبات الصحيحة، وعن توزيع الغرف ومحاور الممرات وأقطار الأعمدة. لعلنا نتوقّع أن يكون ذلك البيت قد صار محط إعجاب باعتباره واحدًا من أحسن المباني في لندن المعاصرة، وباعتباره الوريث الأنغلو ساكسوني لفيلا روتوندا. وأما في واقع الأمر، فإن هذا المبنى لم يحظ إلا بقليل من الآراء المحبّذة إلى جانب كثرة كبيرة من الآراء التي سخرت منه وقللت من شأنه تقليلًا واضحًا.



ما تبيحه القوانين:

كين لان تيري ورايموند أوريث، فيلا إيونية، لندن، 1990

كثيرة هي مشكلات هذه الفيلا، فشكلها يبدو بعيدًا كل البعد عن زمانها، فضلًا عن أنه يوحي بالعزة الأرستقراطية التي هي غير منسجمة مع المثل المعاصرة. لون جدرانها الكْريم مبالغ فيه؛ وللمواد المستخدمة فيها بريق وطلاوة يفسدان انطباع الجلال العتيق الذي يسبغ على فيلات بالاديو سحرها. قد يأسف المرء لأن بالاديو لم يجد فرصة لإدراج مجموعة أو مجموعتين إضافيتين من قوانين الجمال كان من شأنها أن توفّر لهذه الفيلا حمايات إضافية تقيها تلك المثالب كلها.

تمامًا مثلما لا يكون اتباع تعاليم بالاديو قادرًا على أن يقودنا -بالضرورة- إلى الجمال، فإن تجاهل نصائحه أقدر كثيرًا على دمغ بيت بصفة القبح. فلنتخيل بيتًا في «ليك بستكت» صالته محصورة في إحدى الزوايا، وغرفه غير متوزعة على امتداد أي محور، وأعمدته مصنوعة من خشب البلوط الثخين غير المعالَج، وسقوفه لا يكاد يبلغ علوّها ارتفاع قامة رجل، ولا يبدو على تناسباته التزام بأية صيغة رياضية مهما تكن تلك الصيغة. مع هذا كله، قد يغوينا ذلك البيت إغواءً عميقًا بصرف النظر عن كل ما فيه من خرق لكل مبدأ من المبادئ المدرجة في صفحات «كتب العمارة الأربعة» الذي صار مرجعًا بالغ الأهمية.

- 4 -

كان لهذه المخالفات أثر عنيف على المعماريين. أصابهم القنوط فانقلبوا على فكرة القوانين نفسها وأعلنوها ساذجة منافية للعقل... قالوا إن القوانين هي أعراض العقول الطوباوية المتصلّبة. ثم إن مفهوم الجمال نفسه قد صار محكومًا عليه بأنه مفهوم مضلّل بذاته مما يستوجب تخطّيه من غير ضوضاء.

على أن من شأن استجابة أكثر إنصافًا للنكسات التي ألمّت بمبادئ

البالاديانية الجديدة أن تتسم بمزيد من الانتباه والحَذاقة بدلًا من الاكتفاء بذلك الصمت المشبَع توترًا. فحتى من غير أن نعرف حصيلة ما يساهم في جمال مبنى من المباني، علينا قبول إمكانية المخاطرة بطرح نظريات في هذا الموضوع أملًا في دفع الآخرين إلى مزيد من المساهمة وإلى مزيد من تكامل الأفكار ضمن كتلة معارفنا المتنامية المرتقية دائمًا.

وحتى نساهم في التغلب على تردّدنا في إصدار أحكام صريحة على الجانب الجمالي في المباني، لا بد لنا من تفكير متروٍّ في حقيقة أن ثقتنا نسبية فحسب، وذلك عند مناقشة مَواطن القوة والضعف لدى غيرنا من بني البشر. فهناك قدر كبير من المحاورات الاجتماعية التي تصل إلى استعراض النواحي المختلفة التي ابتعد فيها شخص آخر (غير مشارك في الحديث) عن مثال ضمني من مُثل السلوك، أو إلى الإشادة بمدى اتفاقه معها (هذه حالة أقل شيوعًا). فسواء أكنا نخوض مناقشة متأنّية أو حديثًا عاجلًا، نجد أننا نميل إلى تحديد المحاسن والمساوئ التي نراها على نحو يجعل ذلك كله أشبه بـ«نمائم» لا تتجاوز أن تكون نسخة عامّية من الفلسفة الأخلاقية. وعلى الرغم من ندرة الحالات التي نعمد فيها إلى تلخيص أسباب إعجابنا أو بغضنا على هيئة فرضيات مجرّدة، فنحن كثيرًا ما نسير متّبعين خطوات الفلاسفة الذين كتبوا رسائل هادفة إلى تحديد الصلاح البشري وتشريحه.

لعل علينا أن نتعلّم كيف نضع أسماءً لفضائل المباني مثلما وضع أولئك الفلاسفة لفضائل الناس أسماء صرنا نعرفها بها. نستطيع بهذا أن نحدّد تحديدًا منتبهًا المكافِئات المعمارية للكرم أو التواضع، للصدق أو اللطف والرقة. تُعيننا المحاكاة بين العمارة والأخلاق

على تبيُّن أن من المستبعَد كثيرًا وجود منبع وحيد للجمال في مبنى من المباني، تمامًا مثلما تعجز خصلة أخلاقية واحدة عن حصر سبب التميز الذي نراه في شخص من الأشخاص. يقتضي ظهور خصائص المبنى ظهورًا ذا أثر تَوفّرَ لحظات بعينها وجملة بعينها من تلك الخصائص. وذلك أن من شأن مبنى مصنوع وفق تناسبات صحيحة لكنه مكوَّن من مواد غير ملائمة أن ينال تقييمًا غير محبَّذ مثلما يحدث عندما نرى رجلًا جريئًا لكنه يفتقر إلى الرّوية والبصيرة.

إذا تزوَّد المعماريون وزبائنهم بقائمة شاملة من الفضائل الجمالية، فسوف يتحرَّرون من فرط الاتكال على الأساطير الرومانسية التي تتحدّث عن الحظ أو عن أصولٍ إلهية للجَمال. ففي ظل تعريف أفضل للفضائل الجمالية بحيث تصير أكثر قابلية للاستخدام في المناقشات المعمارية، يمكن أن نحظى بفرصة أكبر لتكوين فهم منهجي لها ولإعادة خلق البيئات التي نحبّها محبّة غريزية.

الانتظام

- 1 -

نقف في جزيرة وسط الطريق في النهاية العلوية من شارع باريسي فسيح، فينبسط أمامنا مشهد متناظر متّسع: إنه مشهد مباني الشقق السكنية الفخمة المتتالية المنتهية بساحة فسيحة فيها رجل يقف وقفة عز فوق عمود. على الرغم مما في العالم من خلاف واضطراب، نجحت هذه المباني السكنية في تسوية اختلافاتها وفي الانتظام طائعة ضمن صف متكرر لا تشوبه شائبة كأن لدى كل واحد منها حرصًا على أن يكون سقفه وواجهته ومواده كمثل ما لدى بقية جيرانه. وعلى امتداد ما تستطيع العين إبصاره، لا نرى سقفًا مائلًا أو سياجًا يخالف انتظام هذا النسق. يتكرّر ارتفاع كل طابق، ويتكرّر موضع كل نافذة، على امتداد الشارع كله، من الجهتين. تعلو الأروقة المقنطرة حتى تبلغ الشرفات التي من فوقها ثلاثة طوابق من حجر رملي لوّحته أحوال الطقس، تلتقي بدورها سقوفًا لطيفة التقبُّب مكسوة بالرصاص تقطعها كل بضعة أمتار مجموعة مداخن متناظرة وقور. تبدو تلك المباني كأنها سائرة مثلما تسير جماعة من راقصات الباليه، تضع كل واحدة رأس قدمها على الرصيف حيث كان رأس قدم من سبقتها تطيع جميعًا إشارات عصا مدرِّب رقص صارم. إن الإيقاع السائد لتلك المباني مصحوب بتتابع هارموني يكمله... تتابعٌ تصنعه مصابيح الشارع ومقاعده. يمثل مشهد الدقة هذا -في عين زائر أو في عين ساكن ذي حساسية- انطباعًا جماليًا متّصلًا اتصالًا وثيقًا بخصائص الانتظام والتماثل. وهذا ما يسوق إلى استنتاج أن مفهوم الانتظام كامن في قلب نوع بعينه من أنواع العظَمة المعمارية.

إن هذا الشارع نتاج ذكاء بشري، بل ذكاء بشري جدًا لأننا نحسّ كم هو بعيد عن الاحتمال أن تخلق الطبيعة أي شيء قادر على مضاهاة هذا الترتيب، وهذا الانسجام. يواجهنا المشهد بتعبير جليٍّ عن اشتغال عقولنا بأقصى حدٍّ من التركيز والمنطق. ولنا أن نتخيّل حالة الهرج والمرج التي سبقت السكينة والهدوء اللذين يتسيّدان المكان الآن. أيام الصيف خانقة الحرارة التي تردّدت فيها أصداء ضربات المطارق، وأصوات المناشير في أيدي مئات العمال. كان لا بد من إحضار المواد التي بني منها الشارع من أماكن كثيرة في البلاد، على امتداد بضع سنين... مواد جمعها نفر كبير من المورّدين لا يعرف بعضهم بقية زملائهم، لكنهم كانوا يعملون جميعًا تحت قيادة المخطِّط الكبير نفسه. طوائف من الحجّارين في المقالع الواقعة إلى الشرق وإلى الجنوب أمضت شهورًا في إعمال أزاميلها لإنتاج الأشكال نفسها من حجارة لن تلبث أن تستقرّ طائعة إلى جانب رفاقها.

الشارع ناطق بالتضحيات التي تفرضها أعمال العمارة كلّها. لعل الحجارة كانت تفضّل أن تظل غافية حيث ظلّت منذ زمان تكوّنها الجيولوجي قبل مئتي مليون سنة، تمامًا مثلما كان خام الحديد الذي صُنعت منه الدرابزينات، يحب أن يظل نائمًا في كتلة الجبال المركزية تحت غابات من أشجار الصنوبر من غير أن يوقظه أحد من سباته، وسط تلاوين كثيرة من مواد خام أخرى، حتى يأخذ دوره في هذا التكوين الحضري الضخم. لا بد أن عربة صانع قد ارتحلت أيامًا حتى تصل المدينة؛ ولا بد أن سائقها ترك أسرته من خلفه وبات في نزل رخيص حتى يصير ممكنًا وصل أنبوب الصرف في الطابق الثاني في واحد من هذه المباني السكنية إلى حوض لغسل الأيدي حيث يستطيع أن يحوّل الحياة هناك ويجعل المكان أكثر قابلية للعيش فيه.



شارل بيرسييه وبيير فونتين، شارع كاستيليون، باريس، 1802

إن لهذا الشارع الباريسي أثرًا في نفوسنا لأننا ندرك كم هو حاد ذلك التضاد بين ما فيه من خصائص وبين بقية الخصائص التي تلوّن حياتنا عامة. ونحن ندعوه جميلًا لكثرة ما اعتدنا مصادفة نقائضه: في الحياة المنزلية، وفي حالات الغضب والنكد والمماحكات التافهة، وكذلك في العمارة حيث نجد كثرة من شوارع قرّرت عناصرها المكوّنة ألا تلقي بالًا إلى مظهر جيرانها بل راحت تزعق مطالبة الناس بالانتباه إليها مثلما يفعل عشاق أصابتهم الغيرة واستبد بهم الغضب. يقدم لنا هذا الشارع المنظّم درسًا في منافع التخلّي عن الحرية الفردية من



أجل مسعى جمعيّ أعلى تصير فيه الأجزاء كلّها شيئًا أعظم مما كانته عن طريق مساهمتها في الكل. صحيح أننا كائنات تميل إلى التعارك والقتل والسرقة والكذب، لكن الشارع يذكّرنا بأننا نكون قادرين أحيانًا على ضبط دوافعنا الوضيعة وتحويل أرض يباب ظلّت الذئاب تعوي فيها قرونًا إلى صرح من صروح المدنية.

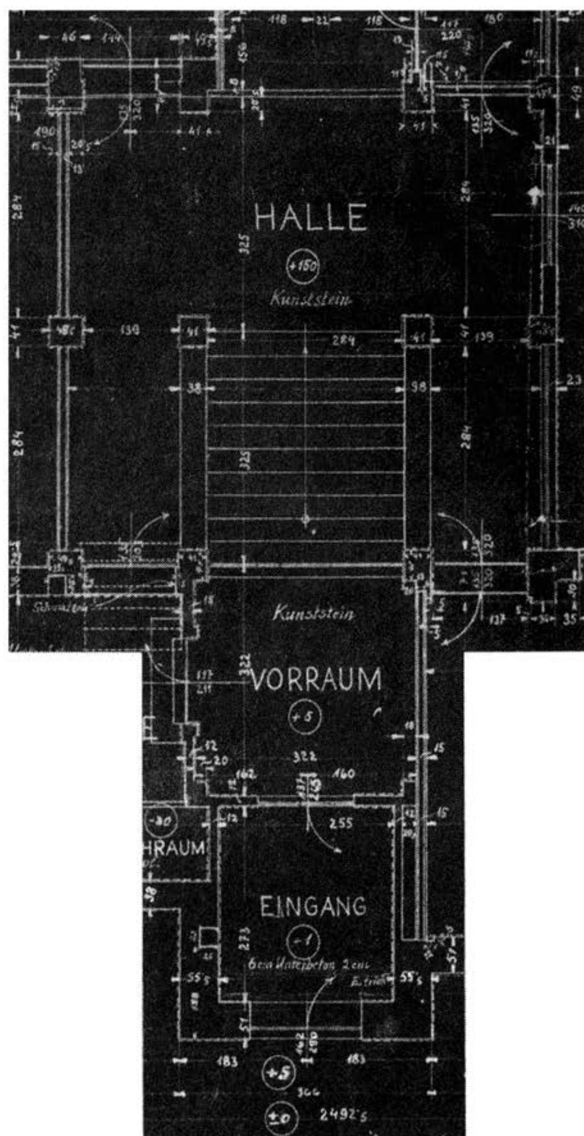
- 2 -

إن للانتظام مساهمة غير قليلة في جاذبية كل عمل كبير -تقريبًا- من أعمال العمارة. من هنا، فإن هذه الخصيصة أساسية جدًّا في واقع الأمر، بل إنها تكون منقوشة حتى في أكثر المشاريع تواضعًا،

منذ ولادة فكرتها... تكون منقوشة في مخطّطات الدارات الكهربائية وتمديدات الأنابيب المصنوعة بكل عناية، وفي تحديد الارتفاعات والمساحات... إنها وثائق تتّسم بالجمال لأن كل كابل كهربائي فيها، وكل إطار باب قد قيس قياسًا دقيقًا، ولأننا قادرون على أن نحسّ فيها (مع أننا قد لا نفلح في التقاط المعنى الدقيق لكل رمز أو رقم) ذلك الحضور الطاغي للدقة، والتأني، ونستمتع به.

قال لو كوربوزييه يوبّخنا: «تحبون التذمّر قائلين إن هذه الأرقام الجافة نقيض للشعر». لقد أثار حنقه احتمال أن يفوتنا الجمال الملازم لتلك المخطّطات ولأشكال الجسور المتناظرة والكتل السكنية والساحات... «هذه الأشياء جميلة لأنها، وسط اللااتّساق الظاهر في الطبيعة أو في المدن التي صنعها البشر، أماكن تسودها الهندسة، ولأنها ميدان تسوده الرياضيات العملية... أوَليست الهندسة شعرًا خالصًا؟».

أجل، إنها فرحة لأن الهندسة تمثّل نصرًا على الطبيعة. وهي فرحة لأن الطبيعة (بصرف النظر عما قد تشير به أية قراءة عاطفية للأمر) مخالفة جدًّا لهذا الانتظام الذي نعتمد عليه حتى نبقى أحياء. إن تُركت الطبيعة وشأنها، فهي لن تتردّد في تخريب طرقنا وتسوية مبانينا بالأرض، والدفع بسوق نباتاتها عبر جدراننا، ورَدّ كل مَعْلَم من معالم عالمنا الذي اجتهدنا في تخطيطه الهندسي إلى حالة فوضى بدائية. عمل الطبيعة هو أن تأكل، وتصهَر، وتلطخ، وتفكّك كل ما صنعته يد الإنسان. ولسوف تفوز الطبيعة في آخر المطاف. سنجد أنفسنا في نهاية الأمر وقد استبدّ بنا التعب وأضنتنا مقاومة قوى الطبيعة النابذة المدمرة: سوف يصيبنا الإعياء لكثرة ما أصلحنا السقوف والشرفات؛ ولسوف نصير توّاقين إلى النوم، ولسوف تخفت الإنارة وتُترك النباتات



الفرحة الخالصة في الهندسة:

لودفيغ فيتغنشتاين، مخطط، بيت فيتغنشتاين، فيينا، 1928

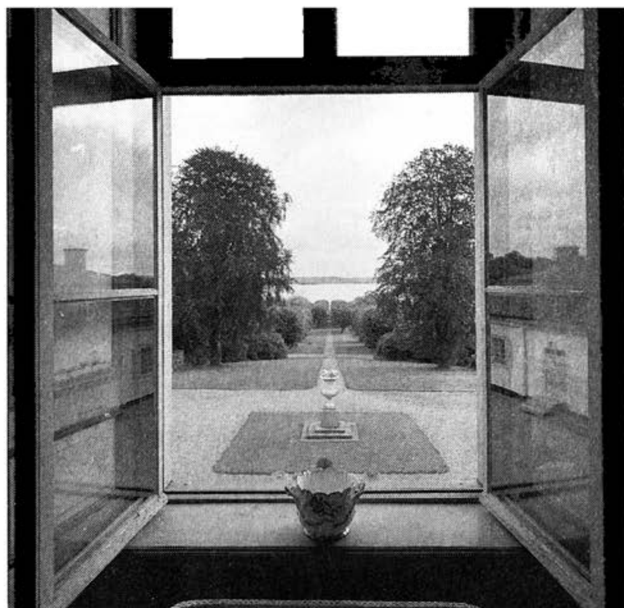
الضارة تمد مجَسّاتها السرطانية من غير أن يعترض أحد سبيلها فتبلغ مكتباتنا ومتاجرنا. هذا الإدراك لحتمية الهلاك القابعُ في خلفية أذهاننا هو ما يستطيع جعلنا منفتحين انفتاحًا خاصًا على تحسّس جمال شارع لأننا نتعرف فيه على الخصائص نفسها التي يقوم عليها بقاؤنا. يكشف النزوع إلى الانتظام عن نفسه بصفته صنوًا للدافع إلى الحياة.

- 3 -

إن الانتظام المعماري يجذبنا أيضًا من حيث هو دفاع في مواجهة شعورنا بالتعقيد الزائد. نرحِّب بالبيئات التي صنعها البشر لأنها تضمن لنا ذلك الإحساس بالانتظام وبقابلية التوقّع... إحساس نستطيع الاتكال عليه حتى نريح أذهاننا. فحقيقة الأمر هي أننا لسنا مولَعين كثيرًا بالمفاجآت الدائمة.

إن من العلامات الدالّة على قلة حبنا للمفاجآت مَيلنا إلى الذهاب إلى أماكن نستطيع منها أن ننظر إلى مسافات بعيدة. نحن نستمتع ببلوغ قمم التلال، وبالشرفات البانورامية، وبالمطاعم التي في أعالي المباني، وبمواقع الرصد؛ وذلك لأننا نجد مسرّة حقيقية في القدرة على النظر إلى ما هو موجود على مسافة بعيدة. نستطيع تتبّع الطرق والأنهار عبر المشهد كلّه بدلًا من أن نجدها تظهر أمامنا من غير سابق إنذار.

نستطيع العثور على متعة مماثلة في المباني، وذلك مثلما يحدث عندما ننظر عبر نافذة بيت ريفي مطلّة على مدخل مستقيم طويل، أو عندما نرى ممرًّا داخليًا ممتدًا من أقصى البيت إلى أقصاه، أو عندما نجد أمامنا سلسلة أفنية متوزّعة على امتداد محور تام الاستقامة. ففي ظهورات الإنشاء المنتظم هذه، نستمتع لأننا نشعر بأننا روّضنا بعض ما نحن معرّضون له مما لا يمكن توقّعه أو التنبؤ به. فبطريقة رمزية، نكون قد حزنا سيطرة على مستقبل يقضّ مضاجعنا عدمُ قدرتنا على معرفته.



مسرّات مشهد منتظم:

في الأعلى: كارل فريدريك آدلكرانتز، عزبة ستورهوف بالقرب من استوكهولم، 1781

في الأسفل: كريستوفر رِن وخلفاؤه، مستشفى غرينويتش، 1695

- 4 -

على الرغم مما لدينا من مَيْل إلى الاعتقاد -في العمارة كما في الأدب- بأن على العمل الفني المهم أن يكون معقّدًا، فإن هناك مباني جذّابة كثيرة تفاجئنا ببساطتها، بل حتى بتكرار تصميماتها. إن البيوت الساحرة ذات الشرفات في بلومزبري، أو مباني الشقق السكنية في وسط باريس، مُجمّعة طبقًا لشكل أساسي مفرد لا يتغير فرَضَتْه ذات مرة أنظمة البناء البلدية الإلزامية. فعلى مر أجيال، منعت هذه الأنظمة المعماريين من استخدام مخيلاتهم: لقد قيّدت أيديهم بمجموعة ضيقة من الأشكال والمواد المقبولة؛ وعلى غرار مؤسسة الزواج، حدّت هذه الأنظمة من حرية الاختيار من أجل توفير الرضا الذي يأتي به التعقّل والتحفّظ.

إن اختفاء أنظمة البناء في مدن كثيرة، واختفاء المباني الضخمة التي فُرض عليها التواضع فرضًا، لكنها جاءت مُرضية، يمكن تتبّعه رجوعًا إلى دوغما فاسدة سيطرت على مهنة العمارة خلال الحقبة الرومانسية: إيمان بضرورة الربط بين العظمة المعمارية والأصالة. فعلى امتداد القرن التاسع عشر كله، صار المعماريون يستقطبون الثناء بقدر ما يكون في أعمالهم من فرادة، وصار إنشاء بيت جديد وفق شكل مألوف موضع ازدراء مثله مثل انتحال رواية أو قصيدة.

لقد كان لهذا التشديد على العبقرية الفردية أثر غير مقصود تجلّى في تمزيق نسيج المدن المحيك بكل عناية. ففي سنة 1849، قال جون روسكين حائرًا في الاختفاء المفاجئ للتناغم البصري: «لا يمرّ يوم واحد أبدًا من غير أن نسمع من يدعو معماريينا إلى أن يكونوا 'أصيلين' وإلى أن يبتدعوا أساليب جديدةً». فما الذي يمكن أن يكون أشد أذى -هكذا يسأل روسكين- من الاعتقاد بأن «عمارة جديدة

ينبغي أن تُختَرع كلما بنينا مشغلًا أو كنيسة محلية؟». وقد اقترح أن تكون العمارة عمل «مدرسة واحدة بحيث يظلّ كل مَعلِم معماريٍّ لدى الأمة شائع الاستخدام في كل مكان، كمثل شيوعَ استخدام لغتها أو عملتها، وذلك من الكوخ إلى القصر، ومن الكنيسة إلى قاعة المحكمة».

بعد نصف قرن من ذلك، وفي الاتجاه نفسه، ناشد أدولف لوس المعماريين أن يضعوا طموحاتهم الفردية جانبًا كُرمى للتماسك الجمعي: «الشكل الأفضل موجود بالفعل، ولا ينبغي لأحد أن يخشى استخدامه حتى إن كانت فكرته آتية من شخص آخر. لقد اكتفينا من عبقريينا ومن أصالتهم. فلنواصل تكرار أنفسنا. وليكن المبنى الجديد مثل مبنى آخر موجود من قبله. لن تنشر أعمالنا في '*Deutsche Kunst* *Und Dekoration*' ولن نصير من أساتذة الفنون التطبيقية، لكننا سنكون قد نفعنا أنفسنا وزماننا وأمتنا والبشرية بأقصى ما نستطيع».

لم تصغِ إلى كلامه إلا قلة من المعماريين. وذلك أن تكليف المرء ببيتٍ أو بمَقرٍّ رسميٍّ يظلّ فرصة لإعادة النظر في المبادئ الأولى في تصميم إطار نافذة أو باب أمامي. لكن إصرار المعماري على أن يكون مختلفًا يمكن أن يبرهن، آخر الأمر، على أنه أمر مقلق مثلما هو مقلق إصرار طيار أو طبيب على أن يكون ذا مخيّلة مفرطة الاتساع. مهما تكن الأصالة مهمة في بعض الميادين، فإن التحفّظ والتعقّل والتقيّد بالأنظمة تبرز كلّها بصفتها الفضائل الأكثر أهمية في ميادين كثيرة أخرى. نادرًا ما نكون راغبين في أن تصادفنا مفاجآت عند زاوية الشارع. ونحن في حاجة إلى اتساق وانتظام في مبانينا لأننا، نحن أنفسنا، كثيرًا ما نكون قريبين من نوبات الطيش وفقدان الاتجاه. نحن في حاجة إلى الانتظام والانضباط اللذين يوفّرهما التماثل، تمامًا مثلما يكون الأطفال

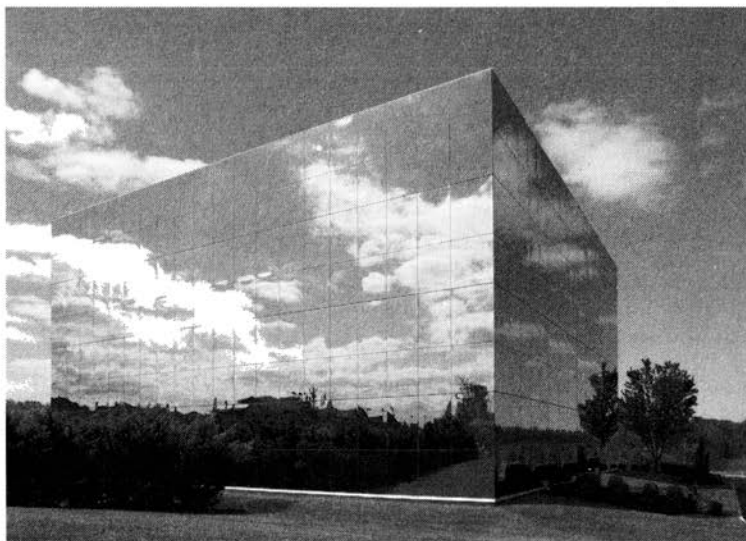
في حاجة إلى مواعيد نوم منتظمة وإلى وجبات طعام بسيطة مألوفة. نحن في حاجة إلى أن تلعب البيئات المحيطة بنا دور حارس للهدوء وللتوجه، أي لما لا سبيل إلى إحكام قبضتنا عليه. فقد يكون المعماريون الذين يحقّقون أكبر نفع لنا هم أولئك المُتَحلّون بسجايا كريمة إلى حد يجعلهم يضعون جانبًا مزاعم العبقرية حتى يكرسوا أنفسهم من أجل بناء مبانٍ جليلة، لكنها تفتقر إلى الأصالة. إن على العمارة أن تتّسم بالثقة وبقدر من اللطف يسمح لها بأن تكون مضجرة قليلًا.

- 5 -

على أن حبّنا للنظام ليس حبًا من غير حدود؛ فهذا ما نلحظه عندما نقف أمام مبنى مكاتب متعدّد الطوابق كل نافذة فيه تشكل مربّعًا مطابقًا بقية المربعات المصنوعة من زجاج عاكس، يحيط بكل منها إطار موحّد من الألمينيوم... بناء يماثل فيه كل طابق بقية الطوابق ولا يرى الناظر إليه أي تمييز بين يمين ويسار، أو بين أمام وخلف، ولا يرى على سطحه الخارجي هوائيًا بارزًا أو كاميرا مراقبة تشوّش انسجام الشبكة كلّها. فبدلًا من أن يثير هذا المبنى إعجابنا بما يبديه من دليل واضح على طبيعته المنتظمة، يمكن أن يثير في نفوسنا إحساسًا بالتعب، أو بالضيق والانزعاج. نقف أمامه، فيكون من المحتمل كثيرًا أن ننسى الجهد المبذول في استخلاص هذا الانتظام من الفوضى -وبدلًا من الثناء على انتظام هذا البناء، يمكن أن نذمّه لما يثيره في نفوسنا من ضجر.

صحيح أننا نقدّر الانتظام، لكننا نقدّره عندما نراه مصحوبًا بنوع من التعقيد، أي عندما نشعر بأن جملة متنوّعة من العناصر قد أُرغمت على الانتظام -عندما نشعر بأن النوافذ والأبواب، وغيرها من التفاصيل، قد حيكت ضمن نسيج قادر على أن يكون منتظمًا وعلى

أن يكون متداخلًا، في الوقت عينه. من هنا تكون واجهة قصر دوج في ساحة سان مارك في مدينة البندقية هي ما يستلفت انتباهنا ويسحرنا، وليس مبنى بروكوراتي فيتشي. فمع أن الواجهتين كلتيهما منتظمتان، تتميز واجهة القصر بأنها حظيت بتكوين فيه قدر من التفاصيل التي تبث في ثنايا ذلك الإحساس بالانتظام حيويةً لا يُستغنى عنها. هذا المبنى القوطي العظيم الذي ليس فيه طابق يكرّر أي طابق آخر، لا من حيث ارتفاعه ولا من حيث رسومه التزيينية، يستقطب أنظارنا بكل ثقة عندما نحاول تفسير لغز ذلك الذكاء الذي نستطيع أن نشعر بقرب شديد منه، لكننا نعجز عن فهمه فور رؤيته. لا وجود هنا لأي نظام من أنظمة التكرار البسيط. فنوافذ الطابق العلوي وأقواس الطابق الأرضي منتمية إلى عائلة واحدة، لكن مقاساتها متباينة، وكذلك



حدود الانتظام:

مبنى مكاتب، ترنتون، نيو جيرسي، 1995

مقادير التباعدات بينها. وتلك الكوى التي على شكل أوراق البرسيم في أعلى المبنى فيها ما يشبه النقوش التي على أعمدة الطابق الأول، لكنها غير متّسقة معها. هذا ما يجعل كل طابق يبدو كأنه يلتزم مسارًا موحّدًا، لكنه مستقل. تنظر عيوننا إلى الواجهة من أسفلها إلى أعلاها فتبصر تغيّرات في «المزاج»؛ ففي حين يوحي الطابق الأرضي بجو عاقل منضبط بـ«أقدامه» المنغرسة في الأرض انغراسًا راسخًا مستقرًّا، يتخذ الطابق الأول الذي فوقه ملمح فستان مطرّز. وأما تلك الكتلة الصقيلة من حجارة بيضاء ووردية في الأعلى، فهي توحي بمفرش طاولة منقوش يخال المرء أقواس قناطره قد استحالت شرّابات لذلك المفرش، ويخال قناطر الطابق الأرضي قد صارت قوائم لتلك الطاولة. ثم ينتهي المبنى كله بـ«نغمة» فرحة: إنها تزيينات خطّ السطح الموحية بقبعات احتفالية تحييّ سماء مدينة البندقية.

بالمقارنة مع ما تقدَّم، لا نجد في الواجهة الكلاسيكية لمبنى بروكوراتي فيتشي أية أحجية تدهشنا أو تستقطب انتباهنا. فالعين قادرة على أن تستنتج فورًا المخطط الكامن من خلف التصميم حيث يرسم الطابق الأرضي نموذجًا يقلّده كلٌّ من الطابقين الأول والثاني، لكن على نطاق أصغر وبافتقار واضح إلى المخيّلة. الفرق بين المبنيين كمثل الفرق بين وقع طبولٍ رتيب ومقطوعة موسيقية لباخ.

- 6 -

الطريق الأكثر وضوحًا إلى التعقيد المبدع في واجهة بناء هو تلك الاختلافات في التعامل مع الأبواب والنوافذ. إلا أن الانطباع الموحي بالتعقيد الذي يسرّ النظر يمكن أيضًا أن يتحقّق من خلال استخدام الحجارة القرميدية والكلسية والرخام والنحاس المُخضرّ والخشب



ضجر الانتظام:

ماورو كودوتشي، بروكوراتي فيتشي، البندقية، 1532

والأسمنت... فكلها مواد خشنة لها مظهر «غير متمدّن»، ويبدو في كل منها شيء عضوي غير مُروّض. تكون ولادة الجَمال محتملة عندما يُفرض الانتظام على هذه المواد ذات الأهمية الحاسمة: أي عندما تنسجم الروح الحرّة والمنطق. يقول لنا نوفاليس ناصحًا، «في العمل الفني، ينبغي أن تومض الفوضى عبر خِمار الانتظام».

هناك جدران حجرية تحترم بصيرة هذا الشاعر الألماني؛ فكل حجر فيها يبدو فردًا حيًّا متمرّدًا يحمل قصة وشخصية تميزانه عن غيره. قد نرى حجَرًا خشنًا داكنًا، وحجرًا ورديًا بريئًا، وحجرًا مُصرًّا على أن يكون صغيرًا، وحجرًا آخر ملوَّنًا له ملمس كملمس الخبز بالجوز. على أن هذه الشخصيات المتباينة كلّها تكون مستقرّة جنبًا



مسرة الانتظام ممزوجًا بالتعقيد:
قصر دوج، البندقية، 1340 - 1420

إلى جنب، رأسًا لرأس، ضمن ملاط حائل البياض، متقيّدة بالخطّة الكبرى نفسها، متوازنة توازنًا تامًّا بين الفرادة والاتفاق.

من الممكن أيضًا أن تُرينا الأرضيات الحجرية صورة مماثلة من صور الانسجام بين قوى متعارضة. فهناك أرضيات فيها بلاطات حجرية ضخمة متباينة الأشكال أقنعها البنّاء بأن تتخذ أماكنها ضمن شبكة منهجية. يحسّ المرء كيف تمّت تهدئة الإفراطات في طبائع هذه البلاطات، وكيف جرى تهذيبها للخروج بها من حالة الوحشية التي لا تزال ظاهرة في وجوه الجروف الخشنة التي انتُزعت منها. كان عليها أن تتخلّى عن عصيانها، وأن تحلِق لحاها الطحلبية، وأن تُنعّم ما فيها من ثآليل ونتوءات من أجل الوفاء بما يفرضه الانضباط الجمعي



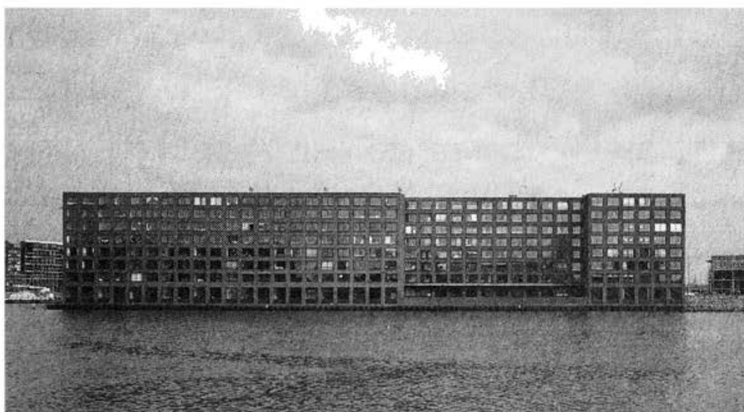
-أي بما تقتضيه المشاركة فيه تشكيل أرضية نسير عليها فنجد أنفسنا قادرين على الإعجاب بانتظامها من غير الوقوع تحت طائلة الضجر، ونستطيع أن نرى فيها حيوية من غير أي أثر للفوضى.

توفّر الأرضيات الخشبية متعة مماثلة للنظر، وذلك عندما تخضع الألواح الخشبية التي كان نبض الطبيعة ساريًا فيها ذات يوم إلى إرادة المنشار، لكن قدرًا غير قليل من علامات الحياة يظلّ باقيًا في كل لوح خشبيّ كأنها «تعارض» الانتظام الهندسي الذي أراده لها النجار. نرى عقد الخشب وتعرّجاته وعيوبه حتى لكأن فيه نهرًا صاخب الجريان، لكنه متجمّد. تظل شذوذات الخشب وعيوبه موجودة -عقدة غير مسحوجة جيدًا، أو نُقرة، أو ثنية غير مسوّاة- لكن هذه الملامح تصير منبع أناقة، لا مصدر خطر، فتكون أشبه بتذكارات لأنها باتت الآن مستقرّة استقرارًا مطمئنًا ضمن خطوط متوازية هادئة وزوايا قائمة تثبتها على الأرض مسامير معدنية طويلة. على أن إمكانية استكشاف ذلك التوتر الحي بين الانتظام والفوضى غير مقتصرة على هذه المواد وحدها، فهي متاحة من خلال تفاصيل الأماكن ومعالمها. فعلى سبيل المثال، لو أن «بارك كريسنت» الذي صمّمه جون ناش في ميريليبون كان ممتدًا على خط مستقيم، لما زاد عن كونه صفًّا مبتذلًا نسبيًا من بيوت ذات شرفات. لكن ما يكسبه جماله الخاص هو إحساسنا بأن

الانتظام الظاهر قد أُنجز من خلال مغالبة القوة الجاذبة المُخرّبة التي تقاوم ما في التكوين كلّه من تقوّس. ولنا أن نتخيّل مقدار الصعوبة التي اشتمل عليها وضع كل مبنى مائلًا على جاره بزاوية دقيقة جدًا وفي تشكيل واجهة لها هيئة قوس حرون نصف دائرية.

وفي مبنى الشقق السكنية «لانغهوس» الذي صمّمه مكتب «دينر آند دينر» في الناحية الشرقية من أمستردام، نرى كيف يعثر هيكل ضخم فيه قدر كبير من التكرار على حالة من الانتظام يلطّفها مزيج من إيقاع النوافذ غير المتناظر (نسبه 6:12:21) وحجارة الواجهة الخشنة المرقّشة ووجود المبنى نفسه عند حافة مجرى مائي هائج كئيب المظهر... تفاصيل من شأنها ضمانُ أن ينتهي الأمر بالمبنى كلّه إلى الوقوف على الضفة الصحيحة، الرائعة، من الانتظام.

وفي قسم مجاورٍ من ذلك المشروع العمراني نفسه في هولندا، أرغمت أنظمة البناء الصارمة صفًا من البيوت ذات الشرفات على أن تكون لها أبعاد متطابقة -عرضها 4,2 أمتار وارتفاعها 9,2 أمتار- إلا أننا نجد ضمن هذه الحدود قدرًا كبيرًا من الحيوية والابتكار من



دينر آند دينر، لانغوس، جزيرة جافا، أمستردام، 2001

ويست 8/ بورنيو سبورنبرغ هاوذز، أمستردام، 1797

الساحة الرئيسية، تيلتش،
مورافيا الجنوبية، القرن
السادس عشر



تفادي المخاطرة بإثارة الملل عن طريق التقوس والحجم الضخم:

جون ناش، بارك كريسنت، 1812



حيث اختيار المواد وأشكال النوافذ وعلوّ كل طابق. تنظر أعيننا إلى الواجهات التي تواجه القناة المائية فيسّرها ما تراه من تنوّع مع إعجابها بالمعايير الصارمة التي لم تمنع كل واجهة من التميّز بمفردها. نجد الأمر نفسه في بلدة تيلتش في جمهورية التشيك حيث نلاحظ مخطط البناء المتصلّب المخصّص للبيوت القائمة على محيط الساحة الرئيسية في مواجهة حرية الألوان والتشكيلات الخارجية وأنماط السقوف. تذكّرنا النتيجة بصف طويل من أطفال المدارس يقوم التشابه الأهم (أو لعله التشابه الوحيد) بين أفراده على حقيقة أن لقاماتهم الارتفاع نفسه.

- 7 -

تشدّد هذه الأعمال المعمارية على صدقية القول القديم بأن الجمال كامن بين حديد أقصيَيْن: الانتظام والتعقُّد. فمثلما نعجز عن تقدير أهمية السلامة إن لم تكن في أذهاننا فكرة عن المخاطر المُحْدِقة، فإن المبنى الذي «يُلاعبُ» الفوضى والاضطراب هو ما يوجّه انتباهنا إلى مقدار ما نحن مدينون به لقدراتنا التنظيمية.



أزل واحدًا من الاثنين، تجد أنك فقدت شيئًا:

كارلجوسيف شاتنر، معهد الصحافة، إيخشتات، 1987

التوازن

- 1 -

من خلف المسرّة الناجمة عن تجاور النظام والتعقيد، نستطيع وضع اليد على فضيلة «إضافية» من فضائل العمارة: إنها التوازن. فمن المحتمل كثيرًا أن تكون النتيجة جميلة كلما أفلحت براعة المعماريين في الاستقرار على حالة متوسّطة بين أي عدد من العناصر المتعارضة، كالقديم والجديد، والطبيعي والصنعي، والباذخ والمتواضع، والذكوري والأنثوي.

- 2 -

ظل المبنى الباروكي المقام على شكل حرف (U)، الذي هو مقر معهد الصحافة في إيخشتات، عشرات السنين محتفظًا بفناء في وسطه. وكان الفناء خاليًا إلا من حوض زهور ومكان لإيقاف الدراجات. وفي أواسط ثمانينيات القرن العشرين، أدّت الحاجة إلى حيّز أكبر بالقائمين على المعهد إلى تكليف المعماري كارلجوسيف شاتنر بإقامة مبنى إضافي في ذلك الفناء، فما كان منه إلا أن «أسقط» كتلة معمارية من الأسمنت والزجاج، حديثةً حداثة صارخة، في الفناء الواقع بين جناحي المبنى بسقفَيْهما المقبَّبَين وزينتهما كلّها. ومع أن نمط المبنى الجديد كان مختلفًا اختلافًا جذريًا، فقد أفلح الجزءان القديم والجديد في إدراك حالة من التناغم المغري والاعتماد المتبادل العجيب بحيث صار كل منهما متكلًّا على الآخر في التهوين من شأن عيوبه وفي تعزيز مواطن السحر فيه. إن من شأن إزالة أيٍّ منهما أن

تحيل الآخر إلى «محافظ مفرط العناية بالتفاصيل الصغيرة»، أو إلى «حديث بطريقة وحشية». وأما ضمن وجودهما معًا، فهما يمثّلان تركيبة ساحرة من طبعَيْن اثنين.

وفي ردهة «مركز ييل للفن البريطاني» التي صمّمها لويس كاهن في مدينة نيوهيفن، نجد توليفة أخرى من المتضادات مُتحققةً من خلال المزج بين الجدران الأسمنتية وألواح مبيّتة فيها مصنوعة من خشب البلوط الإنكليزي. قد يصعب العثور على مادتين يجمعهما قدر أقل من الخصائص المشتركة! فلطالما كانت قوة خشب البلوط، ونبالته وطول بقائه، تمنح الإنكليز صورة مثالية عن طباعهم. أجيال متتالية من الإنكليز جلست تقرأ صحيفة ديلي تلغراف ومن خلفها جدران من خشب البلوط الغني في النوادي؛ وكذلك كان شأن أساتذة الجامعات في كلّيات أوكسبريدج. في غابات البلوط اختفى روبن هود فرارًا من يد القانون، واختبأ الملك تشارلز الثاني من جيوش كرومويل. وكان البلوط الإنكليزي هو ما منح ويستمنستر آبي سقفها، وما صُنعت منه سفن أسطول نلسون. من هنا، نشأت من حول تلك الألواح الخشبية الملمّعة ارتباطات بحياة الريف والارستقراطية والتاريخ وروائح الجلد والويسكي، فضلًا عن تلك الأفكار الرومانسية عن «هوية الأمة».

وأما الأسمنت فهو بعيد عن ذلك كلّه: مادة تجسّد السرعة والاقتصادية؛ بل تجسّد القوة العاتية أيضًا إن كانت أسمنتًا مسلّحًا. مادة مفرطة الحداثة، ديمقراطية، سمحت إعادة اكتشافها من قبل المعماريين أوائل القرن العشرين ببناء منشآت عملية جدًا باستخدام آخر ما توصلت إليه التكنولوجيا، كصوامع الحبوب والمباني الصناعية والأبراج السكنية والمستودعات.

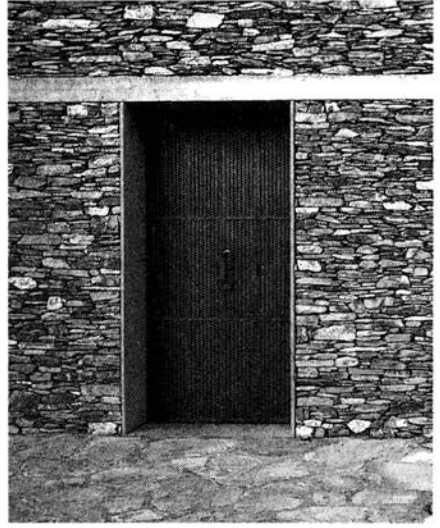
إلا أن كاهِنْ فعل ما يفعله مُضيف فَطِن يأتيه على غير انتظار زائران من عالمَيْن متضادَّيْن تضادًا حادًّا لكي يتناولا عنده طعام العشاء عندما أعان كل واحدة من هاتين المادّتين المتباينتين على الإقرار بفضائل المادة الأخرى، فأفلح في التغلب على ما بينهما من شكوك متبادلة. نجح في التوفيق بينهما بأن امتنع عن أية محاولة رامية إلى تمويه اختلافاتهما أو إلى التقليل من شأنها. لم يجد كاهِنْ حرجًا في ترك الأسمنت عاريًا، ولم يخش إظهار فقره وقسوته، فهو يشجعنا على اكتشاف نوع جديد من الجمال في تلك الكتلة الرمادية الكبيرة. وفي الوقت نفسه، يسمح لنا بأن نستمتع استمتاعًا واضحًا بمسرّات البلوط العتيقة، وأن نحتفي بذلك الخشب الذي يكشف، إلى أقصى حد، عن تلاوينه الدافئة ونقائه وعروقه المحزَّزة التي اكتسبها مع تقادمه. ومثلما يليق بمبنى مخصَّص للوحات أمة عذّبتها التجاذبات بين التاريخ والحداثة (أكثر من معظم الأمم الأخرى)، يقدّم مركز ييل للفن البريطاني «محاولة» أنيقة في إمكانية أن يتعلّم الماضي والحاضر كيف يتعايشان وكيف يكمل كل منهما الآخر. وبفعله هذا، يبين أمامنا أبعاد الهوية الإنكليزية المعاصرة المثالية.

ثم نذهب إلى أعالي جبال الألب في إيطاليا، فنرى كيف يجد مبنى آخر حلًا لتوتّر مماثل بين الريف والمدينة، بين الزراعي والصناعي. يتألف «بيت هرزوغ ودو مورون الحجري» من إطار عارٍ من البيتون بنيت داخله حجارة سائبة من غير ملاط يربطها بعد أن جيء بها من مقالع واقعة في السفوح القريبة. هي حجارة من النوع الذي ظلّ مستخدَمًا عبر القرون لبناء حظائر المنطقة وبيوت المزارع فيها: حجارة ليس فيها من انتظام الأشكال والألوان ما يقيها خطر السقوط في تنافر خشن ريفي عتيق، فلا ينقذها شيء غير التناظر الهندسي العقلاني في



هوية إنكليزية معاصرة مثالية:

لويس كاهِنْ، «مركز ييل للفن البريطاني»، نيوهيفن، 1977



هرزوغ ودو مورون، «بيت حجري»، كافولي، ليغوريا، 1988

ذلك الإطار المصنوع من البيتون. فعلى غرار «مركز ييل» الذي صممه كاهن، يحقق بيت هرزوغ ودون مورون الأثر نفسه عن طريق نسج شكلٍ من أشكال الجمال باستخدام «خيطَيْن جماليَّيْن» مختلفين، ما كنا نَستطيع في الماضي تخيل اجتماعهما معًا (هما خيطان يشيران أيضًا إلى نوعين من أنواع المسرّة).

- 3 -

يبدو طبيعيًا أنه لا بد لتفسير جاذبية التوازن بين العناصر المتضادة في المباني من نقل المناقشة إلى ما يتجاوز العمارة نفسها، وذلك لأن ما يشدنا إلى هذه الأعمال المتوازنة ليس مقتصرًا على الجمال البصري وحده، بل هو أيضًا (قد يكون هذا أكثر أهمية) ما تعطيه تلك الأعمال من أدلّة على امتلاكها صفات بشرية، كالصلاح أو النضج.

والظاهر أننا لا نستطيع منع أنفسنا من أن نقرأ خصائصنا نفسها في المباني (قراءة نصف واعية)، ومن الربط بين المتضادّات التي نراها فيها وبين الجوانب المتصارعة في طباعنا وشخصياتنا. إن التوتر الذي نراه قائمًا بين المنحنيات والخطوط المستقيمة في واجهة من الواجهات يحمل إلينا أصداء ما تعرفه نفوسنا من تدافع وتجاذب بين العقل والعاطفة. نرى في الخشب غير الملمَّع استقامة وصدقًا بشريين؛ ونرى ما يشبه الإسراف والتمرّغ البشري في الملذات في الألواح الخشبية المصقولة المعتنى بها كثيرًا. وأما ألواح الزجاج المنقوشة عليها رسوم أزهار مع الكتل الأسمنتية السوداء (كتلك التي نجدها على الجدران الخارجية لمكتبة جامعة أوترخت)، فهي تبدو لنا توائم طبيعية فيها خصال ذكورة وخصال أنوثة.

ينتج عن هذا أن التوازن الذي يعجبنا في العمارة ونشير إليه بكلمة «جميل»، متفق مع حالة نستطيع وصفها -على المستوى النفسي-



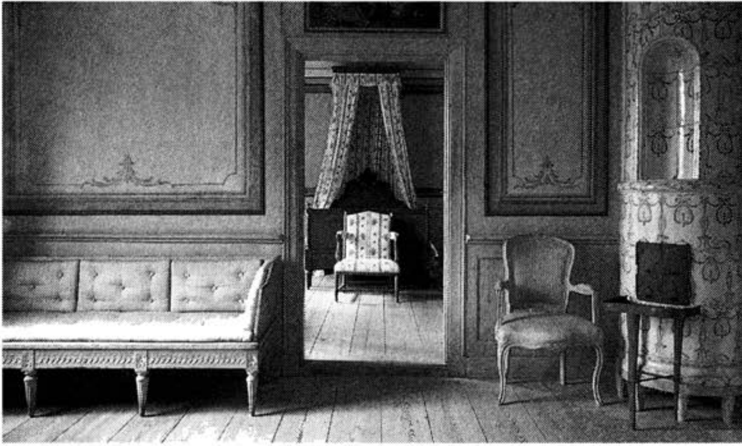
رجال ونساء:

ويل آريتس، مكتبة الجامعة، أوترخت، 2004

بأنها حالة من الصحة العقلية أو المسرة. فنحن نضم أيضًا، على غرار المباني، متضاداتٍ قد يكون تعاملنا معها ناجحًا أو غير ناجح. وذلك لأن من الممكن أن ننحدر -نحن أيضًا- صوب حالات قصوى من فوضى أو فرط تسلط، ومن تقلب في الملذات أو تقشّف، ومن ذكورة عدوانية خشنة أو تخنّث، وذلك حتى عندما ندرك بحدسنا أن حسن حالنا معتمد على قدرتنا على احتواء استقطاباتنا وإلغائها.

لا تلقى محاولاتنا للمواءمة بين جوانبنا المختلفة كبير عون من العالم المحيط بنا لأنه يميل إلى التشديد على جملة من النقائض المتناثرة. فلننظر مثلًا إلى بديهيات تقول إن المرء غير قادر على أن يكون مرحًا وجادًّا معًا، أو أن يكون «ديمقراطيًا» ونبيلًا، أو «عالميًا» ومحلّيًا، أو عمليًا وذكيًا، أو ذكوريًا ورقيقًا.

لكن المباني المتوازنة تتوسّل إظهار تلك الاختلافات عينها. ولنأخذ، على سبيل المثال، ذلك التضاد التقليدي بين الرفاه والبساطة.



بيت متوازن كأنه وعد بحياة متوازنة:

تصميم داخلي، سكوغاهولم مانور، لوركه، 1790

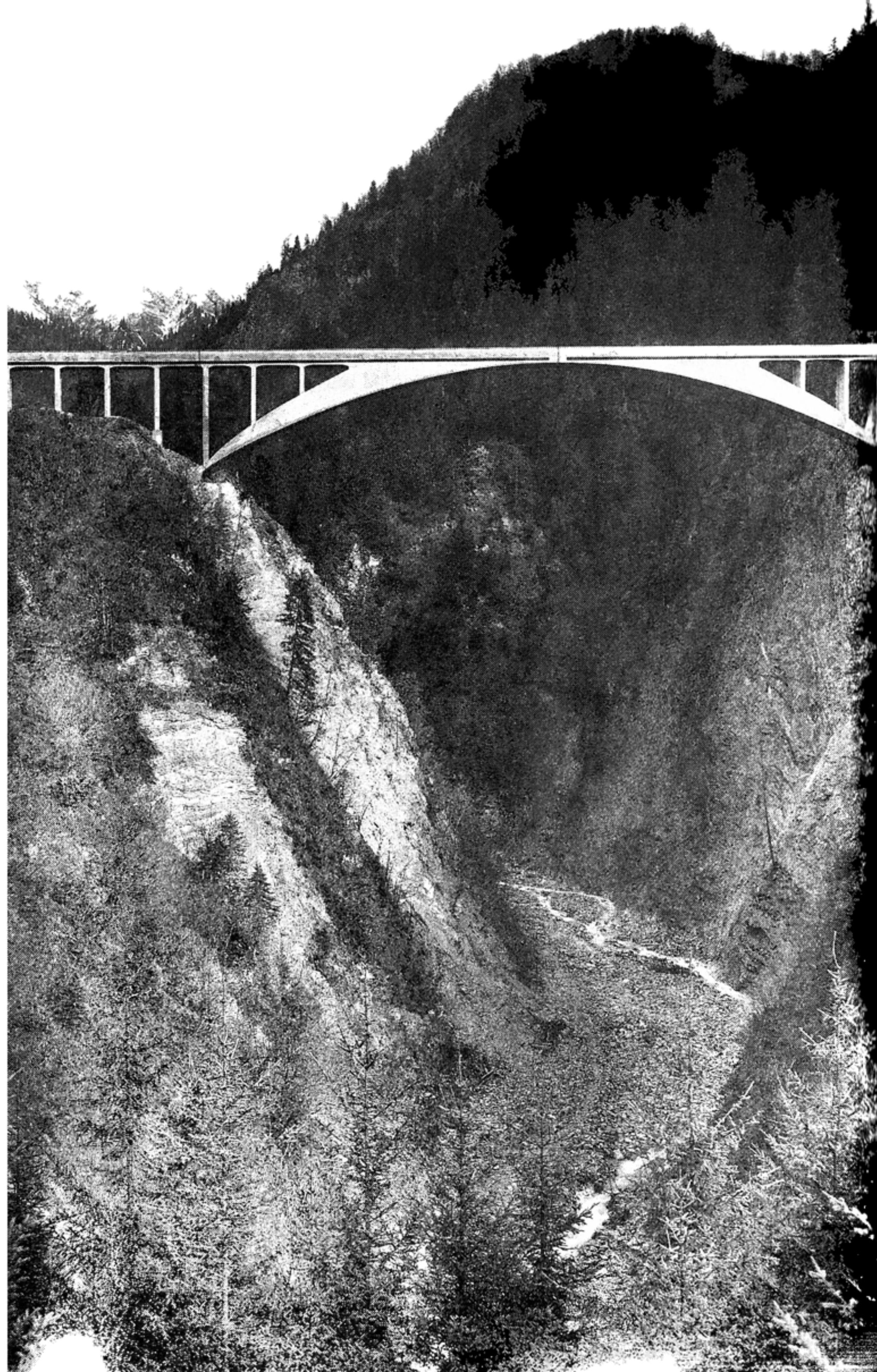
ففكرة الرفاه تميل إلى الارتباط بالعظمة والأُبّهة والخيلاء؛ في حين يميل الناس كثيرًا إلى اعتبار البساطة مرتبطة بالبؤس وقلّة الحيلة وانعدام الذكاء. إلا أن التصميم الداخلي لـ«سكوغاهولم مانور» في السويد، الذي أُنجز أواخر القرن الثامن عشر، يفلح في معارضة أي مَيْل إلى اعتبار التزاوج بين هاتين الخصّيصتين أمرًا مستحيلًا.

تفاصيل الأساس كلّها تنتمي إلى أسلوب الروكوكو الرفيع، مصوغة بمنحنيات أرستقراطية ناعمة وبتشكيلات من الزهور. لكن العين تنحدر صوب الأرضية فترى أمرًا غير معتاد. نتوقع أن تلاقي قوائم الكراسي أرضية تشبهها -أرضية من رخام، أو من باركيه رفيع الجودة- لكننا نجد أرضية مصنوعة من ألواح خشبية خشنة غير مطلية من قبيل ما قد يراه المرء في سقيفة لخزن القش. وفي مقدورنا أيضًا أن نرى في تزيينات الجدران توليفة مفاجئة على نحو مماثل؛ فرسوم الأزهار النيو كلاسيكية التي يتوقّع المرء أن يراها ملونة بالذهبي

والأحمر الغني، منفّذة هنا بتدرجات غير لامعة من اللونين الرمادي والبنّي.

يقترح هذا البيت مثلًا بشريًا جديدًا لا تشتمل الرفاهية فيه على إفراط في البذخ ولا على فقدان للتواصل مع الحقائق الديمقراطية للروح؛ فقد استطاعت البساطة في هذا البيت أن تتّحد مع الأناقة والنبل.

إن كانت المباني المحتوية على تلك الأشكال الخفية من التوازن قادرة على التأثير في نفوسنا، فهذا لأنها تضرب أمثلة على السبل التي قد نستطيع من خلالها الفصل في تنازع الأوجه المختلفة في شخصياتنا وطبائعنا، وكذلك على سبل السعي إلى الخروج بأشياء جميلة من نقائضنا ومتضاداتنا التي تؤرّقنا.



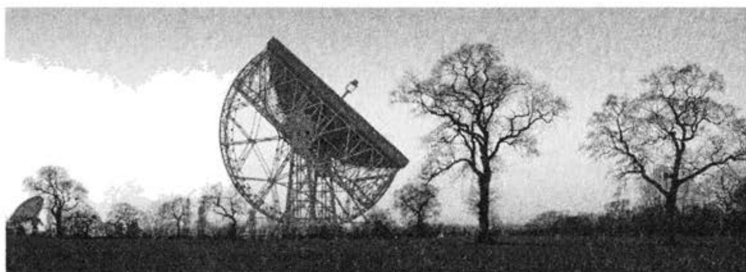
الأناقة الرشيقة

- 1 -

يرى المسافر المنطلق من مدينة زيورخ في صباح يوم صيفي مرتحلًا بالقطار الذاهب جنوبًا صوب جبال الألب مشهدًا مكونًا من مناطق زراعية متتالية ترعى فيها الأبقار بين أعشاب نضرة خضراء، وترفع رؤوسها أحيانًا وتنظر إلى عربات القطار بعيونها الحزينة التي تكاد تبدو حكيمة. تمضي قرابة ساعة كاملة تظل الطبيعة خلالها في غاية السخاء. لكن القطار يتجاوز بلدة تشور، فيُخلي ذلك المشهد الريفي المكان ليحلّ محله منظر أكثر خشونة وقسوة. شيئًا بعد شيء، تحلّ محلّ العشب النضر أرض مبرقشة بالحجارة والصخور. ترتفع جدران غرانيتية شديدة الانحدار إلى جانب سكّة القطار، ولا تختفي إلا لكي تحلّ محلّها وديان سحيقة صامتة إلا من صرخات النسور وفرقعة أغصان متكسّرة. وعلى امتداد سفوح الجبال المنحدرة انحدارًا يصعب تصديقه، يرى المسافر مجموعات من أشجار الصنوبر تتشبّث بحوافٍّ صخرية ضيقة كأنها جنود يقظون في نوبة حراسة. وأما في داخل العربة، فإن كل شيء يظلّ مثلما كان في السهل -صور البحيرة لا تزال مثبتة تثبيتًا أنيقًا عند الباب؛ وزجاجة من عصير التفاح لا تزال مستقرة على الطاولة لم يمسّها أحد. وفي الخارج، نكون قد ارتحلنا إلى مكان شبيه بأقل أقمار المشتري ترحيبًا بالزائرين.

في وادٍ شديد الانحدار، إلى حدٍّ يجعل جدرانه الرطبة تبدو كأن شمسًا لم تدفئها قط، تنتهي الهوة التي يبلغ عمقها مئات الأقدام بنهر بنّي غاضب، تتخلل مجراه صخور وشجيرات من توت العليق. ومع

انعطاف القطار على سفح الجبل، ينفتح المشهد على امتداد طوله، ويرى المسافر أن القاطرة ذات اللون الأحمر القرميدي، التي تفصله عنها بضع مقطورات، قد اتخذت قرارًا غير متوقع بأن تعبر الوادي إلى الجانب الآخر: مناورة تبدأ القاطرة تنفيذها حتى من غير أن تتوقّف لحظة لكي تشاور سلطات أعلى في هذا الأمر. تتقدّم القاطرة فوق الهوة، وتعبر غيمة صغيرة في غمرة اندفاع نشِط كالذي يكون في أكثر النشاطات اعتيادية وألفة، اندفاعٍ يجعل الصلوات والأدعية فائضة عن الحاجة بقدر ما يجعلها «تكملةً» مسرحية. إن ما يسمح بأن تصير هذه المأثرة العجيبة ممكنةً جسرٌ ليس في المشهد كلّه ما يجعل المرء مستعدًّا للقائه -جسر من الأسمنت المسلّح شديد الضخامة، لكنه فائق الرشاقة ليست فيه أدنى بقعة أو شائبة وكأن الآلهة قد أنزلته من السماء... هذا لأننا لا نستطيع تخيّل أن يوجد في هذه البقعة المنسية مكان صالح لأن يضع فيه البشر أدواتهم. يبدو الجسر غير متأثّر بحوافّ الصخور الحادة من حوله، ولا بطباع النهر الطفولية، ولا حتى بالتكشيرات المشوّهة القبيحة الظاهرة على السفح الصخري كلّه. يقف الجسر قانعًا بالتوسط بين ضفتي الوادي كأنه قاضٍ محايدٍ متواضع ذو عقل واقعيٍّ عندما ينظر إلى منجزاته، لكن به استحياءٌ من أن يلفت انتباهنا أو يستدعي ثناءنا.



برنار لوفيل، وتشارلز هازبند، تلسكوب لوفيل، جودريل بانك، تشيشاير، 1957

إن هذا الجسر شاهد على شدة الارتباط بين نوع بعينه من أنواع الجمال، وبين إعجابنا بقوة أشياء من صنع الإنسان لديها قدرة على الصمود في وجه قوى مدمّرة، كالحَرّ أو البرد أو الريح أو الجاذبية الأرضية. نرى جمالًا في سقوف حجرية ثخينة تتحدّى كل ما لعواصف البَرَد من بأس، ونراه في المصدّات البحرية المنبثقة من الماء في وجه موجاتٍ تصفعها صفعًا، وكذلك في المسامير والكابلات والعوارض والدعامات. تتأثر نفوسنا بالصروح المعمارية -بالكاتدرائيات وناطحات السحاب والجسور المعلّقة وأعمدة نقل الطاقة الكهربائية- فهي تعويض عن نقائصنا ونقاط ضعفنا وعن عجزنا عن اجتياز الجبال، أو عن حمل كابلات كهربائية تنقل الطاقة بين المدن. نستجيب استجابة عاطفية لمبتكرات تنقلنا عبر مسافات لا قبل لنا باجتيازها سيرًا على الأقدام، أو تستطيع إيواءنا وحمايتنا من عواصف لا قدرة لنا على مواجهتها، أو تنجح في التقاط إشارات تعجز آذاننا عن سماعها، أو تقف ثابتة على جروف يمكن أن نسقط منها فنلقى حتفنا من غير تأخير.

- 2 -

ينتج عن هذا أن الانطباع الجمالي الذي نستمدّه من عمل معماري يمكن أن يكون متناسبًا مع شدة القوى التي يقف في مواجهتها. فالقوة الانفعالية لجسر ممتدٍّ فوق نهر زاخر، هي، على سبيل المثال، متركّزة عند نقطة التقاء الدعامات بالمياه، أي حيث تظل صامتة أمامها غير عابئة بخطر ارتفاعها من حولها. نرتعد عند تفكيرنا حتى في أن نغمر أقدامنا في تلك المياه الهائجة، ونوقّر أسمنت الجسر المسلح لجرأته في صد التيارات التي تحاول مغالبته. وعلى غرار ذلك، تكتسب الجدران الثقيلة في منارة بحرية شخصية عملاق مقدام خيّر عندما

تواجه عاصفة عاتية تصبّ كل ما لديها من عزم محاولة إسقاط تلك الجدران. وتثير إعجابنا طائرة تعبر عاصفة رعدية حتى نكاد نشعر بما يقارب الحب عندما نفكّر في مهندس الطيران الذي صمم، في مكاتب هادئة في بريستول أو تولوز، هذه الأجنحة الرمادية الداكنة المصنوعة من الألمنيوم القادرة على اختراق العواصف برشاقة بجعة بيضاء. نشعر بأمان كالذي كنا نعرفه في طفولتنا عندما يعود بنا أهلنا إلى البيت بالسيارة آخر الليل فنرقد متكوّرين على المقعد الخلفي، تحت بطانية، مرتدين ملابس النوم، ونحس ظلمة الليل وبرده من خلف زجاج النافذة عندما نسند إليه وجناتنا. إن في ما هو أقوى منا جمالًا يأسر ألبابنا!

- 3 -

بعيدًا عن هذا كله، وبما أن الجمال ينتج عادة عن جملة خصائص أو خصال عاملة مجتمعة معًا في انسجام وتوافق، فإن من الممكن ألا تكون القوة وحدها كافية لضمان إعجابنا بجسر أو بيت. إن جسر سالغيناتوبل الذي صمّمه روبرت ميلارت وجسر كليفتون المعلّق للمعماري إيزامبار برونيل، منشأتان قويتان تستدعي كل منهما الاحترام لأنها تتيح لنا عبورًا آمنًا من فوق هوة مميتة -إلا أن جسر ميلارت هو الأكثر جمالًا بينهما نتيجة رشاقته الاستثنائية وأسلوبه في الإيحاء بأنه يؤدّي وظيفته من غير أي جهد. وأما جسر برونيل بعمارته الحجرية الجسيمة وسلاسله المعدنية الثقيلة، فإن فيه ما يذكّرنا برجل قصير بدين في أواسط العمر يشمّر عن ساقيه ويصيح مطالبًا الناس بالانتباه إليه قبل أن يقفز من نقطة لأخرى، في حين يشبه جسر ميلارت رياضيًا رشيقًا يقفز من غير ضوضاء ثم ينحني للجمهور انحناءة رزينة قبل أن يترك المنصة. يقوم كل من الجسرين بمأثرة جريئة، لكن لدى جسر ميلارت فضيلة إضافية هي إيحاؤه بأنه يؤدّي عمله من




إلى اليسار: روبرت ميلارت، جسر سالغيناتوبل، شيير، 1930
إلى اليمين: إيزامبار برونيل، جسر كليفتون المعلّق، بريستول، 1864

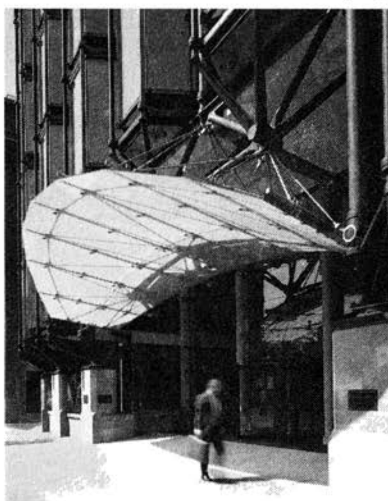
غير مشقّة. ولما كنا مدركين أن الأمر ليس كذلك أبدًا، فإن هذا يثير عجبنا ويزيد إعجابنا. إن في هذا الجسر جمالًا إضافيًا نستطيع وصفه بأنه «أناقة رشيقة»، أي بتلك الصفة التي تتبدّى كلما نجح عمل من أعمال العمارة في أداء وظيفة تستلزم قوة مقاومة -كالحمل والامتداد والحماية- بجلال واقتصادية، إضافة إلى القوة؛ أي عندما نلمس فيه تواضعًا يجعله ممتنعًا عن استلفات الأنظار إلى المشقات التي يواجهها ويتغلب عليها.

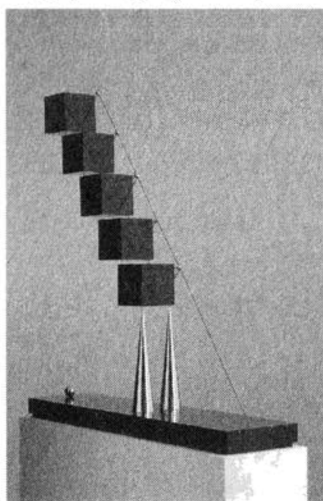
- 4 -

انطلاقًا من هذا، لا يمكن أن نصف عارضة فولاذية ثقيلة بأنها أنيقة أو متميزة إذا كان عملها مقتصرًا على حمل طاولة؛ ولن نطلق تلك الصفة على فنجان شاي إذا كانت ثخانة جداره أربعة سنتيمترات. فالمظلّة الواقية التي صمّمها مايكل هوبكينز من أجل «بريكن هاوس» أميَلُ إلى إثارة استيائنا لكثرة «جَلَبتها» المتجلية في الدعامات الثقيلة الكثيرة التي لا يتجاوز ما تفعله حمل بضعة ألواح زجاجية غير ثقيلة.

فهناك انعدام للتناسب بين التحدّي البسيط الذي تمثّله تلك المظلّة وبين الاستجابة المبالغ فيها إلى حد يجعلها تنتهك مبادئ «الأناقة» -أي تلك المبادئ التي تجعل عمل سانتياغو كالاترافا يثير ذهولنا من خلال اقتصاديته، ومن خلال الذكاء الخفي الذي يجعل منحوتاته قادرة على معاندة الجاذبية الأرضية.

في الأدب كما في العمارة، يثير إعجابنا النثر الذي نجد فيه كلمات قليلة مرتبة ترتيبًا قديرًا يجعل في مستطاعها أن تؤدّي شحنة كبيرة من المعنى. كتب لاروشفوكو عبارة شهيرة فيها من الطاقة والإحكام ما تصحّ مطابقته مع جسر ميلارت: «لا يعجزُ أحدٌ عن احتمال مصيبة غيره». لقد قلل المهندس السويسري عدد ركائز الجسر، تمامًا مثلما جمع الكاتب الفرنسي كلمات قليلة في عبارة صغيرة قد يحتاج غيره إلى تسويد صفحات حتى يؤدّي معناها. إننا نجد المسرّة في هذا «التعقيد» الذي تهبه العبقرية مظهر البساطة.





إلى اليسار: مايكل هوبكينز، بريكن هاوس، لندن، 1991

إلى اليمين: سانتياغو كالاترافا، «جذعٌ يجري»، 1985



إلى اليسار: سلّم، شيتر هاوس، بليزانت هيل، كنتاكي، 1841

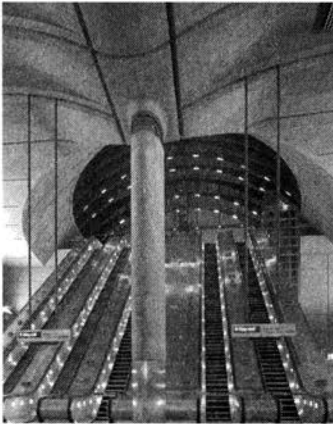
إلى اليمين: سيفيا غنور وليفيو فاتشيني، بيت في بيبويل آم سي، 1999

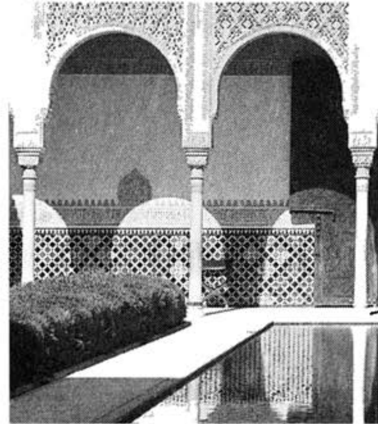
- 5 -

ليس كافيًا أن يبدو لنا العمل المعماري بسيطًا حتى نرى فيه رشاقة وأناقة: لا بد من إحساسنا بأن البساطة الظاهرة عليه لم تأتِ من غير عناء، ولا بد من الإحساس بأنها ناتجة عن حل معضلة فنّية أو طبيعية شديدة الصعوبة. هذا ما يجعلنا ندعو السُّلّم الذي صممه شيتر في «بليزانت هيل» رشيقًا لأننا نعرف -حتى من غير أن نكون قد بنينا سلّمًا بأنفسنا- أن السلّم إنشاء معقد وأن ذلك الجمع بين الدرجات والمنبسطات والدرابزين نادرًا ما يداني ما نراه في عمل شيتر من ذكاء واضح. ونحن نرى أناقة في بيت سويسري حديث لأننا نلاحظ كيف تلاقي نوافذه محيطها الأسمنتي من غير أية شائبة، ونلاحظ كيف أزيحت جانبًا تلك الفوضى المعتادة التي ترافق الإنشاء. نكون معجَبين بأعمال ساطعة البساطة لحدسنا بأن تلك البساطة نفسها كانت لتبدو شديدة التعقيد لولا الجهد الكبير المبذول فيها.

- 6 -

هناك فرص كبيرة للأناقة، أو لنقيضها، كامنة في كيفية تصميم الأعمدة حتى تحمل السقوف. صحيح أننا غير متخصّصين، لكننا قادرون على تخمين الثخانة التي ينبغي أن يكون العمود عليها حتى





كيف علينا أن نقف في مواجهة الأعباء الواقعة علينا:

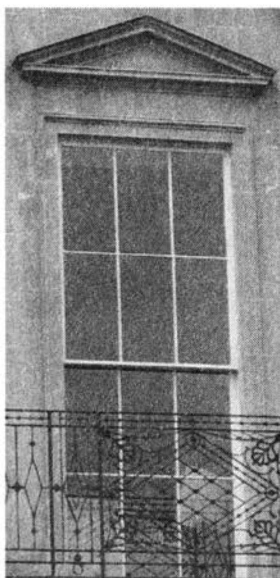
إلى اليسار: فوستر وشركاه، محطة مترو، كناري وارف، 1999

إلى اليمين: قصر كوماريس، الحمراء، غرناطة، 1370

يحمل ما فوقه بأمان. وهذا ما يجعلنا نقدِّر تقديرًا عاليًا تلك الأعمدة التي تبدو كأنها غير واثقة من قدرتها على حمل ما تحمله. فمن الأعمدة ما يكون قويًا عريض المنكبين، لكنه يبدو خائفًا من حمل طابق واحد، في حين يسند غيره سقوفًا عالية كسقوف الكاتدرائيات من غير جهد ظاهر، ويوازن أثقالًا جسيمة فوق رقبته النحيلة كأنه يرفع عاليًا مظلّة من قماش. يسرّنا أن نرى مظهر الخفّة، بل حتى الرِقّة، في مواجهة أثقال أو ضغوط كبيرة -أعمدة تبدو كأنها تحاول أن تجعلنا نرى كيف أن علينا، بدورنا، أن نقف في مواجهة الأعباء الواقعة علينا.

تتيح النوافذ بدورها فرصًا جديدة للتعبير عن الأناقة المعمارية. لكن العنصر المحدد هنا هو العلاقة بين مساحة الزجاج وحجم





تناسب سحري بين الإطار والزجاج، وبين القدم والجسد:

إلى اليسار: مباني مارلبورو، باث، القرن الثامن عشر.

إدغار بيغاس، النجمة، 1879

الإطار الذي يحمله. فعندما تكون ألواح زجاجية صغيرة مركّبة ضمن إطارات ثقيلة، عريضةً عرضًا لا مبرر له، يزداد كثيرًا احتمال أن تشيع إحساسًا بذلك النوع نفسه من عدم الارتياح الذي يتركه قول القليل القليل باستخدام كلمات كثيرة جدًا. وعلى النقيض من ذلك، نرى كيف تسحرنا البيوت الجورجية في مدينة باث بفعل أسلوبها الأثيري في جعل نوافذها تظهر كأنها تحوم على واجهاتها. لقد فطن معماريو المدينة في القرن الثامن عشر إلى ما لم يلاحظه أكثر زملائهم ممن أتوا بعدهم، ألا وهو الجمال الواضح في النوافذ التي تحملها أطر رقيقة، فراحوا يتنافسون في تطوير إطارات للنوافذ تسمح بأن تثبت أصابعُ خشبيةٌ بالغة الرقة أكبرَ مساحة ممكنة من الألواح الزجاجية. استخدموا أقصى ما أتاحته لهم التكنولوجيا فخفّضوا عرض إطار النافذة من ثمانية وثلاثين ميللمترًا (في البيوت الأولى التي أقيمت في كوين سكوير) إلى تسعة وعشرين مليمترًا، ثم لم يلبثوا أن تمكنوا من الوصول إلى إطارات عرضها ستة عشر ميللمترًا فقط -كانت تلك مساهمة في تطوير النوافذ لا يقل جمالها عما نراه من جلال جذاب في لوحة راقصة الباليه لبيغاس، تلك الراقصة التي تدور بجسد كأنه روحٌ طائرة في الهواء مرتكزة على أصابع قدم واحدة.

- 7 -

إذا عرّفنا الرشاقة بأنها شيء ناجم، في جزء منه، عن الانتصار في مواجهة تحدٍّ معماري -جسر يجتاز نهرًا، أو عمود يحمل سقفًا، أو إطار نافذة يحمل زجاجها- فقد يصح أن نضيف إلى قائمة التحديات واحدًا أكثر تجريدًا، ألا وهو «الإهمال»: تستدعي تقديرنا المباني التي تبدو كأنها نفضت عنها أثقال الطيش واللامبالاة.



هنري لابروست، مكتبة سان جينفييف، 1850

ففي القناطر القوية في مكتبة سان جينفييف في باريس، التي صممها هنري لابروست، يلاحظ الزائر المنتبه مجموعات من زهرات صغيرة مصنوعة من الحديد المطروق. يراها المرء جميلة لإدراكه عظم ما هو مبذول فيها من جهد وعناية غير معتادَيْن. ففي عالم منشغل، متعجّل أكثر الأحيان، تكون هذه الزهرات كأنها إشارة إلى الصبر والكرم وإلى نوع من الحلاوة، بل من الحب أيضًا: لطفٌ بريء من أي دافع خفي. فهي موجودة هناك لا لسبب إلا لأن المعماري رأى أنها ستكون متعة لعيوننا، وسحرًا لعقولنا. إنها علامات دالّة على الكَياسة أيضًا، الكياسة التي تدفع بالمرء إلى تجاوز ما هو ضروري من أجل إنجاز مهمة عادية جدًا -بل هي تضحية أيضًا لأن من الأسهل حمل القناطر الحديدية بعوارض مسطحة. قد يكون الجو السائد في الأسفل جوًا عمليًا. وفي الخارج، ستكون الشوارع متّسمة دائمًا بالاستعجال والجلافة؛ وأما في ذلك السقف، في ذلك الحيّز المحدود، فإن الزهور تتمايل راقصة، أو لعلها تضحك وهي تتتالى من قنطرة إلى أخرى.

مع أننا جنس يُمضي في تخريب الأشياء قدرًا من الوقت قد يكون منذرًا بالخطر، فإن مما يحرك شيئًا في أنفسنا أحيانًا أن نضيف إلى مبانينا أكاليلَ وتيجانًا تزيينية من غير أي سبب عملي يوجب علينا إضافتها. وفي الأشكال الرفيعة من هذا الزخرف، نكون قادرين على قراءة دلالات الخير والصلاح مدونة في هذا السجل المادي كأنها أعمال خيّرة تجمّدت هناك. نرى فيها دليلًا على تلك الجوانب في الطبيعة البشرية التي تُمكّننا من النماء والازدهار، لا من مجرد البقاء. تذكّرنا هذه اللمسات الرقيقة الرشيقة بأننا لسنا نفعيين أو عقلانيين فحسب: نحن أيضًا مخلوقات تحاول أحيانًا نحت الحجر حتى يُخرِجَ لها تماثيل جميلة -من غير أن يكون في هذا أي احتمال لإحراز منفعة أو سلطة- ونحن مخلوقات ترسم ملائكة على الجدران. وحتى لا تكون هذه التفاصيل موضع سخرية أو هزء، لا بد لنا من ثقافة واثقة كل الثقة من نجاعتها وروحها الهجومية إلى حد يسمح لها بقبول متطلّبات الضعف واللهو التي هي نقيضها -لا تخشى الضعف والتدهور إلى حد يمنعها من السماح بالاحتفاء البصري باللطف والرقة.



إلى اليسار: ويليام كيمان، تفصيل مضاف إلى عمل من تصميم روبرت آدم، درابزين من الحديد المشغول، ساحة سينت جيمس، 20، لندن، 1744

إلى اليمين: تمثال جداري صغير، كاتدرائية ويلز، سومرست، 1326

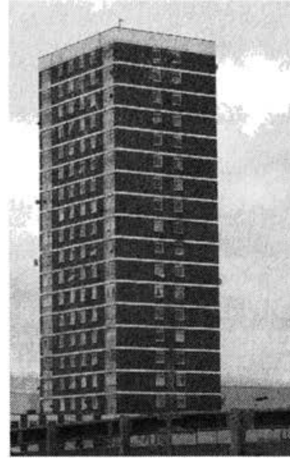
الانسجام

- 1 -

على امتداد سنوات كثيرة، كنت أمر في طريق ذهابي إلى المتاجر وعودتي منها ببيت علّمني عن العمارة أكثر مما علمتني إياه أعمال معمارية مهمة كثيرة، على الرغم من أنه واحد من أقبح المباني التي رأيتها في حياتي كلها.

كان ذلك البيت قائمًا عند نهاية جادة تحف بها الأشجار في شمال لندن حيث لفت انتباهي من خلال ما كان واضحًا عليه من معاناة أزمة هوية عنيفة. كان مظهر البيت يوحي بأن كل جناح فيه، بل كل طابق، من تصميم فريق مختلف من المعماريين الذين لم تسنح لأي منهم





علامات دالة على أزمة هوية: **إلى اليسار: لندن، NW3.**
جماليات شاليهات بحرية إنكليزية مطبقة على أبعاد ناطحة سحاب:
إلى اليمين: سيدني كاي، بناء برجي، شبردز بوش، 1971

فرصة معرفة شيء عن عمل من سبقوه؛ فكانت النتيجة الجمعية خليطًا مزعجًا من أساليب معمارية متضاربة. إن في ذلك البيت جوانب توحي بمظهر كوخ من العصر التيودوري، وجوانب أخرى تنحو إلى الطراز القوطي. وكانت فيه إلماحات متنازعة إلى مفردات تنتمي إلى «حركة الفنون والحِرَف» وإلى «عهد الملكة آن». بل إن الطابق العلوي نفسه كان مشوّهًا كأنه عجز عن تقرير إن كان يريد سقفًا مائلًا أو سقفًا عاديًا مستقيم الجوانب.

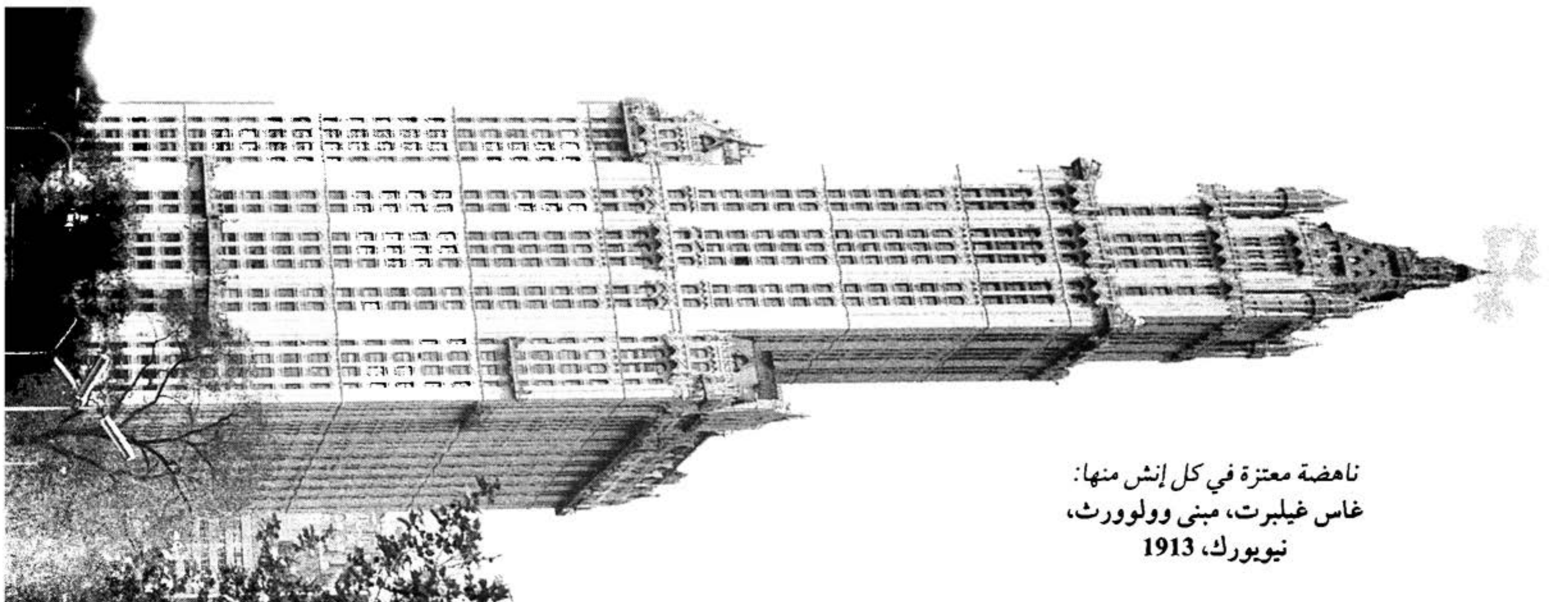
- 2 -

انتقلت بعد سنة من ذلك للعيش في الناحية الغربية من البلاد؛ وبدأت هناك تراودني المشاعر القوية نفسها إزاء مبنى برجي (كان واحدًا من أربعة مبانٍ) في شبردز بوش غرين أقيم أوائل السبعينيات، وكان من تصميم المعماري سيدني كاي. كان المبنى البالغ ارتفاعه عشرين طابقًا، واحدًا من المعالم البارزة في عاصمة المنطقة، وكان مرئيًا من مسافات بعيدة، بل حتى من هامستد. على أن ارتفاعه لم يكن ليقيه الظهور بمظهر كتلة قصيرة ثقيلة. كان ينتهي من الأعلى بطريقة بليدة، بسقف مستوٍ مسطّح من تحته سلسلة عصابات بيضاء واضحة جدًا تشدّد على إظهار محوره الأفقي. وأما النوافذ فكانت متتالية على نسق واحد، من الأسفل إلى الأعلى، ومن غير أي تبدل في شكلها وحجمها. كان ذلك وكأن جماليات المبنى مستعارة من شاليهات بحرية من حقبة ما قبل الحرب، لكنها منقولة إلى هذا المكان ومطبّقة وفق أبعاد ناطحة سحاب؛ فكانت النتيجة مبنى غير واثق إن كان يريد أن يراه الناس من هامستد، أو إن كان من الأفضل له أن يندس متواضعًا بين المباني المنخفضة المبنية من حجارة قاتمة، أي المباني الأكثر شيوعًا في تلك المنطقة. أزعجتني قلة ثقته، ووددت مطالبته إما بأن

يجعل نفسه مختفيًا حقًا، أو بأن يستفيد من كتلته وارتفاعه إلى أقصى حدٍّ ممكنٍ، لكن هذا كان أشبه بمطالبته بأن يكف عن البقاء متردّدًا عند الخط الفاصل بين الضعف وقوة الشخصية، وكأنه مراهق مصرٌّ على الصعود إلى خشبة المسرح، لكنه يصعد إليها فلا يفعل شيئًا غير أن يحدّق متجهّم الوجه صامتًا في الجمهور الجالس أمامه.

مرّت بعد ذلك بضع سنين، فأدركت سبب عدم رضاي عن ذلك المبنى. فهمت الأمر بفضل مقالة للويس سوليفان حملت واحدًا من أكثر العناوين غرابة في تاريخ النقد المعماري: «المكتب الطويل منظورًا إليه من الناحية الفنية» (1896). كتب سوليفان تلك المقالة في فجر عهد ناطحات السحاب وقال فيها لقرائه إن هناك مباني مرتفعة كثيرة معرّضة لخطر الوقوع في حالة من عدم الاتساق الأسلوبي. كانت مشكلة تلك المباني كامنة في أن الخطوط التزيينية فيها تشدّد على محاورها الأفقية، وفي أن هذا توجّه مناسب لفيلات من طابقين كالتي بناها بالاديو، لكنه غير متّسق مع ارتفاع هذه المباني الجديدة التي فيها عشرون أو ثلاثون طابقًا.

كان هذا المزيج يجعل المباني تبدو في حالة حيرة ساذجة إزاء ما تريد التعبير عنه كأنها ذاهبة في اتجاهين اثنين معًا، طولًا وعرضًا. أهاب سوليفان بالمعماريين أن يسترشدوا في تصميم ناطحات السحاب بمبدأ متّسق واحد. قال لهم: «الخصيصة الأولى في مبنى مرتفع هي أنه شامخ. ينبغي أن يكون شيئًا منطلقًا، فخورًا بنفسه، في كل إنش منه؛ وأن يكون ماضيًا إلى الأعلى في غبطة تامة، بحيث يظهر وحدة واحدة من قاعدته إلى قمته من غير أي خط فاصل يقطعه». لم تمض إلا سنين قليلة حتى صار اقتراحه متحقّقًا في ناطحات السحاب العظيمة في نيويورك وشيكاغو، أي في تلك المباني التي يبدو جمالها



ناهضة معتزة في كل إنش منها:
غاس غيلبرت، مبنى وولوورث، نيويورك، 1913

ثمرة قرارها بأن تتكلم لغة واحدة وبأن يكون كل ما فيها منسجمًا مع ارتفاعها. فمن المداخل المستدقة في الطوابق الأرضية حتى أضوائها الياقوتية الوامضة في أعلى هوائيات الراديو فوقها، تجسّد تلك المباني كل ما تمناه سوليفان لها: معتزة، ناهضة، مبتهجة، متّسقة اتساقًا لا جدل فيه.

ـ 3 ـ

عندما تتكلّم المباني، لا يكون كلامها بلغة واحدة أبدًا. فالمباني «جوقات» لا مغنين فرادى. إن لها طبيعة تعدّدية تتولّد منها فرص للتوافق الجمالي مثلما تتولّد منها فرص أخرى للنزاع والشقاق.

وفي حين يبدو بعض المباني على اتفاق مع مهمته الجمالية، ناجحًا في إقناع عناصره المختلفة بأن تسير معًا حتى تكون لها مساهمة منطقية في كلٍ واحد يجمعها، يبدو بعضها الآخر أكثر تورّطًا في النزاع في ما يخص مقاصده لأن معالمه المختلفة تتحرّك بَرِمةً نافدة الصبر في اتجاهات متضاربة. قد تختلف تلك المعالم في ما يخص الحجم؛ وقد تتنازع النوافذ والسقوف والأبواب على الأولوية. ومن الممكن أن يكون شكل المبنى كله شهادة على نزاع غير محلول في مسألة طبيعة السعادة.

هكذا نرى في الرواق ذي الأعمدة في فيلا في البندقية من تصميم أوتو واغنر كيف تحدّثنا التماثيل عن الشرق، وتحدّثنا الأعمدة التي من حولها عن بلاد الإغريق القديمة، في حين نرى في زينات الحديد المشغول ما يوحي بستائر الدانتيلا النمساوية القديمة. وهذا ما يولّد إحساسًا باضطراب وفوضى لا نجد لهما أثرًا في فيلا كونتاريني التي صمّمها بالاديو؛ فالمدخل المقنطر فيها متصالح مع الأعمدة، والجصّ مساهمٌ في تعديل أثر الجدار الحجري، في حين يلطّف التمثال طابع التقشف الذي يلفّ المبنى كله.





إلى اليسار: أوتو واغنر، فيلا، هوتلبرغستاس، 26، فيينا، 1886

إلى اليمين: أندريا بالاديو، فيلا كونتاريني، بادوفا، 1546

نستطيع القول إن العمارة ليس فيها أبدًا شيء قبيح في حد ذاته؛ لكنه يكون شيئًا موضوعًا في مكان غير صحيح، أو يكون من حجم غير صحيح، فيبدو قبيحًا. وأما الجمال فهو وليد العلاقة المنسجمة المتناسبة بين الأجزاء المختلفة.

- 4 -

ليس عدم الانسجام المعماري مقتصرًا على تصميمات أبنية منفردة. فمن الممكن أيضًا، وهذا ليس بأقل خطورة، أن يكون ظاهرًا في العلاقة بين المبنى ومحيطه الجغرافي، أو بينه وبين سياقه الزمني.

في صيف واحدة من السنين، وجدت نفسي توّاقًا إلى كسر إطار روتين الحياة المعتاد، فحجزت لنفسي غرفة في «فندق أوروبا»، الذي هو بناء من حجارة قرميدية حمراء وفق أسلوب عصر النهضة الحديث، أي من ذلك النوع الذي يكثر أن نصادفه في أحياء أمستردام

الأكثر ثراء. ما كانت غرف الفندق رخيصة: غرفة مزدوجة عادية مقابل اثنين وأربعين ألف ين ياباني (وفوقها ألفان وثلاثمئة ين مقابل إفطار بسيط مكوّن من أرز مع حساء الميزو والخضار). لكن الفندق كان، على الأقل، في موقع مثاليٍّ. خمس دقائق سيرًا على الأقدام حتى قصر هويستن بوش الملكي في لاهاي. وفي الاتجاه الآخر، عشر دقائق حتى قلعة ميجن رود في أوترخت العائدة إلى القرن الثاني عشر. متاجر لبيع الأجبان منتشرة في كل مكان، ومجموعات من خيول فريزية، وخمسة طواحين هوائية عتيقة. وفوق هذا كلّه، حقل يحيط بتلك المباني فيه ثلاثمئة ألف زهرة توليب، لا ينتهي إلا عندما تبدأ الأرض ارتفاعها الحاد صوب جبال تكسوها غابات كثيفة من أشجار الأرْز الياباني.

إلا أن أيًّا من هذه التفاصيل كلّها ما كانت له قدرة على أن ينفض عني مزاج الضيق الذي يزداد ثقلًا وإزعاجًا، ذلك المزاج الذي خيّم علي بُعيد وصولي إلى الفندق. لا بد أن إحساسي بالتعاسة كان متّصلًا بحقيقة أنني ما كنت في هولندا على الإطلاق (بالرغم من المظاهر التي توحي بها)، بل في اليابان على مسافة أربعين دقيقة بالقطار من مدينة ناكازاكي، في منتزه مساحته مئة واثنان وخمسون أكرًا اسمه «القرية الهولندية -هويستن بوخ». لقد جرى تصميم هذه الحديقة السوريالية لكي تعيد -بوفاء مدهش- خلق مظهر هولندا قبل القرن العشرين، مع كل ما يقتضيه هذا من شوارع وساحات وشبكة قنوات، وكذلك قصر لاهاي الملكي. في بناء كل ما هو موجود هنا، توخّى اليابانيون، الذين هم أساتذة في ميدان المهارات اليدوية، أقصى دقة في مسعاهم إلى أن يكون ما يصنعونه أصيلًا: عادوا إلى المخطّطات المعمارية الأصلية واستوردوا الخشب والقرميد من الناحية الأخرى من العالم. لكن هذه الدقّة التاريخية لم تفلح إلا في جعل المكان أكثر غرابة وإرهاقًا للأعصاب.

في الأعلى: القرية الهولندية، هويستن بوخ، ناكازاكي، 1992

في الأسفل: فندق أوروبا، هويستن بوخ، 1992

إن شعور عدم الارتياح الذي يتولّد لدى المرء عندما يجد نفسه في ناحية من نواحي هولندا مزروعة في الريف الياباني ينبّهنا إلى مقتضى آخر من المقتضيات التي يتعيّن على المباني تحقيقها: ليس كافيًا أن تكون أجزاؤها المختلفة منسجمة في ما بينها، بل عليها أيضًا أن تكون في اتفاق مع محيطها. يعني هذا أن عليها إخبارنا بالقيَم والخصائص المهمّة الموجودة في أزمانها وفي مواقعها الجغرافية. وهذا لأن ضرورة كون المبنى انعكاسًا لسياقه الثقافي ضرورة مركزية لمهمّته، بقدر ما هي مركزية ضرورةُ استجابته المناسبة للأحوال الجوية -فالمبنى الذي يتجاهل ذلك تكون له خصيصة مقلقة تشبه تلك التي تكون لمبنى في المناطق المدارية نوافذه غير قابلة لأن تُفتح، أو لمبنى في الجبال نوافذه مستعصية على الإغلاق.

- 5 -

مثلما يكون مقلقًا أن تنكر مبانينا ما يحيط بها، يمكن أن يكون سارًّا عثورنا على ما يشير إلى مَيْل معاكس -أي عندما تتّسم المباني بخصائص معمارية محلية متميزة، حتى إن كانت من تلك السمات الصغيرة التي كثيرًا ما تفاجئ أعيننا عند وصولنا إلى بلد جديد.

بعد ساعات من وصولي إلى اليابان، كنت أستلقي في الفراش في فندقي في طوكيو أحاول عبثًا أن أحظى بقسط من النوم، فلاحظت للمرة الأولى كم كانت مفاتيح النور والمقابس الكهربائية في غرفتي غير مألوفة المظهر. اجتمعت إثارة وصولي إلى بلدٍ مجهولٍ من حول هذه التركيبات الكهربائية، واندمجت بها لأنها أشياء تكشف عن المباني مثل ما تبيّنه الأحذية عن أصحابها: مؤشرات على الشخصية لها قوة دلالية غير متوقّعة. اكتشفت في تلك العناصر الصغيرة ما ينبئ بالخصائص الوطنية المتميّزة التي كان دافع البحث عنها ماثلًا في

أسفاري كلّها. إنها وعود بنوع محلّي خاصٍّ من أنواع المسرّة. لكن مشاعري هذه ما كانت نابعة من توق ساذج إلى رؤية شيء من الغرابة الفولكلورية، بل من رغبة في اكتشاف أن الاختلافات الحقيقية القائمة بين البلدان قد تكون لها تعبيرات وافية في العمارة. أردت رؤية مفاتيح نورٍ (ومبانٍ كاملة، إن شئنا التوسّع في الأمر) قادرة على القول لي إنني هناً، لا هناك، وإنني أعيش الآن، لا في زمان آخر.

خرجت عند منتصف الليل في نزهة من حول فندقي، فرأيت كثرة كبيرة مما يشير إلى هوية يابانية لا جدال فيها. دخلت مطعمًا فعجبت فيه من غطاء معقّد لمرحاض يعمل بتحكّم إلكتروني. وعلى مقربة من واحدة من محطات المترو، رأيت آلة بيع تقدّم زجاجات ماء، وتقدّم عبوات من مخالب السرطان البحري المجفّفة، وكأن ذلك ليس أكثر من وجبة خفيفة معتادة. رأيت أبنية عليها صفوف من فوّهات الإطفاء متعدّدة الألوان؛ وفي واحد من المتاجر، رأيت أحواضًا فيها أعشاب بحرية عائمة في نوع من الجيلي الشفاف. وفي رواق للملاهي، بين ألعاب التزلّج وقيادة السيارات، تحدّتني آلة تعمل بإسقاط قطعة نقود معدنية فيها أن أحصل على عشائي عن طريق التقاط سرطان بحري مرهَق مرتبك مستخدمًا ملقطًا يعمل بمحرّك كهربائي.

عدت إلى فراشي وانزلقت في أحلام نوم قلقٍ بفعل فارق التوقيت، تنيرها صور متقطّعة لإعلانات النيون وحدائق الطحالب والقطارات فائقة السرعة وأثواب الكيمينو والقشريّات البحرية.

- 6 -

كان من سوء حظّي أنني وجدت طوكيو في صباح اليوم التالي مدينة أقل استعدادًا لتلبية رغبتي في رؤية ألوان محلية. سرَتْ في تلك المدينة روح عملية مع انطلاق عشرين مليون شخصٍ إلى أشغالهم.



آلة «صيد بحري»، شينجوكو، طوكيو

وازدحمت شوارع مناطق الأعمال بالسيارات وبأشخاص في بدلات داكنة ذاهبين إلى حيث يعملون. كان ممكنًا أن أكون في أي مكان. فبعد انطفاء أنوار اللوحات الإعلانية، صارت المباني عادية المظهر بكل ما في الكلمة من معنى. هيمنت على المشهد كله تجمعات من ناطحات سحاب لا طعم لها، وبدت لي أشكالها المألوفة كأنها تسخر من اثنتي عشرة ساعة أمضيتها طائرًا فوق الغيوم والثلوج حتى أصل إليها. وأما من حيث اهتماماتي المعمارية، فقد كان ذلك يشبه ما هو موجود في فرانكفورت أو في ديترويت.

وحتى في أحياء أكثر اتسامًا بالطابع السكني، كانت العمارة تفتقر افتقارًا شبه تامٍّ إلى أية جذور إثنية أو نكهة محلية. مشاريع إسكان ضخمة في كل مكان، وكل بيت فيها مصنوعٌ من موادّ مألوفة وفق أنماط بناء ليس فيها شيء يفاجئ العين إن رأتها في أي جزء من أجزاء العالم المتقدّم. بدا لي أن العنصر الياباني في هذه العمارة اليابانية يكاد يكون نادرًا.

ما كان لهذا الأمر أن يزعج «الحداثيين» الأوائل لأنهم كانوا متطلّعين إلى زمن عقلاني منطقي تختفي فيه الأنماط المحلّية اختفاء تامًا من عالم العمارة مثلما اختفت في ميداني الصناعة وتصميم المنتجات. ففي آخر المطاف، ما من وجود لشيء اسمه جسر حديث محلّي المظهر، ولا لمظلّة حديثة محلّية المظهر. لقد قارن أدولف لوس بين غرابة وسخف المطالبة بنوع نمساوي من أنواع العمارة، وبين المطالبة بدراجة أو هاتف لهما مظهر نمساوي متميّز. إن كانت الحقيقة عامة أو عالمية، فما معنى المطالبة بأنواع محلّية من العمارة؟ بدت لي طوكيو تجسيدًا للحلم الحداثي بأماكن تجعل المرء غير قادرٍ على معرفة البلد الذي حلَّ فيه عن طريق النظر إلى المباني وحدها.

- 7 -

مع هذا كله، كانت هناك بضعة أماكن يستطيع المرء أن يفزع إليها بحثًا عن الجماليات. نصحني صديق بقضاء ليلة في نزل («ريوكان») على النمط القديم، وفيٍّ في أكثر تفاصيله لنمط التصميم والعمارة الذي كان في حقبة إيدو (1615 - 1868).





إلى اليسار: ناطحات السحاب: شيودومي، طوكيو

إلى اليمين: مدينة كاماغايا، ولاية شيبا، 1993

كان ذلك الـ«ريوكان» يقع على مسافة ساعة بالقطار من طوكيو، قابعًا بين التلال، مُتلفّعًا بضباب رقيق. وكانت من حوله أشجار صنوبر وحديقة طحالب. سرادق خشبي طويل فوقه «كاواراني ياني» تقليدي (سقف قرميدي). أرشدتني إلى غرفتي عاملة استقبال ترتدي كيمينو وتابي (زوج من جوارب له جيبان مستقلّان للإبهامين). كانت في الغرفة أبواب منزلقة («فوسوما») وستائر «شوجي» (ورق) مزينة بكتابات يابانية. إطلالة على نهر وسفح غابيّ. استمتعت قبل مغيب الشمس بحمّام في الخارج («أونسين») في جدول طبيعي مجاور؛ ثم شربت شاي الشعير المثلج جالسًا في ركن في الحديقة. أتى طعام العشاء في مجموعة من علب شديدة النظافة والأناقة، فاستمتعت باليوسيـنابي (حساء الشودر الياباني)- وبالكونومونو (المخلل). ثم غفوت على صوت جدول ماء منحدر من سفح الجبل يشقّ طريقه بين حجارة بركانية عتيقة.

لكن الأسى عاودني عند الصباح لتذكّري أنني عائد إلى طوكيو. جلست مغمومًا، وأكلت قصعة من أعشاب بحريّة مجفّفة، وتأملت مطوّلًا في الهوّة الفاصلة بين الكمال الجمالي في اليابان التاريخية والضجر المزعج في تجسيدها المعاصر.

في رحلة العودة بالقطار الذي راح يشقّ طريقه مسرعًا وسط مشهد طبيعي خَرِبٍ تتخلّله فيلات ريفية وكتل سكنية لا طعم لها، بدأت أدرك مقدار ما في ذلك الريوكان من طابع استثنائي فأزعجني عدم قدرته على ترجمة نفسه وتكييفها مع الواقع الحديث، وكذلك فشله في العثور على سبيل لنقل ما فيه من مَواطن سحرٍ قديم إلى محيطٍ جديدٍ.

كان الكرَب الذي شعرت به إزاء الريوكان شبيهًا بما عرفته في إنكلترا عندما ذهبت في زيارة إلى قرية باوندبيري المبنية على النمط



عمارة غير قادرة على قبول ما صرنا عليه بعد أن كبرنا:
باوندبيري، دورشستر، 1994

التقليدي في محيط مدينة دورشستر. فبالرغم مما رأيته من نجاح واضح في التقاط روح الحياة الريفية في القرن الثامن عشر، كان المكان باعثًا على الجنون لانقطاعه عن المتطلبات العملية والنفسية القائمة في المجتمع المعاصر. إنه مكان أشبه بعجوز من الأقارب كان المرء على صلة وثيقة به أيام طفولته، لكنه بات يفتقر لفهم الشخص الناضج الذي كان صغيرًا، ثم شكّلته الظروف خلال الفترة الفاصلة بين الزمنين، سواء أكان ذلك تشكيلًا حسنًا أو غير حسن.

- 8 -

رأيت خلال إقامتي علامات دالّة على مَيل اليابانيين إلى إقامة صلة بين مبانيهم الحديثة وماضي بلادهم. على أن تلك المحاولات بدت، معظم الأحيان، غير متحمّسة، أو بدت كأنها مفرطة في عاطفيتها أو في تعجّلها الصريح.



شيزو دوري، كيوتو

ففي منطقة مزدحمة في مدينة كيوتو، على قمة مبنى مكاتب عادي المظهر، وسط الهوائيات والمكيّفات، بدا لي مزارٌ تقليديٌّ بالغ الصغر كأنه شيء سقط من السماء على المبنى، فشعرت كأنه قائم هناك تلبيةً لاحتياجات داخلية تركتها العمارة الحديثة غير ملبّاة. لم يقم الحاضر والماضي هنا بأية خطوة صوب التقارب أو التكامل، بل ظلا سعيدَين بالتعايش في ما بينهما في حين بدا واضحًا جدًّا أن ما من شيء يستطيعان فعله لكي يتشرّب كل منهما مَواطن القوة لدى الآخر، أو لكي يستوعبها.

في أماكن أخرى، كانت عند مداخل أبنية الشقق السكنية أشجار أرْزٍ مصغّرة مقلّمة جيدًا، فضلًا عن حدائق طحلبية في أحواض معلّقة من الشرفات. رأيت كتابات يابانية على ستائر الحمامات، وأبواب مطابخ منزلقة مصنوعة من ستائر ورقية مزيّنة. أكلت في مطاعم

تعرض للسائحين الذين لا تزعجهم أشكال بلاستيكية مقلّدة «غرفًا قديمة أصيلة». ومن الممكن أحيانًا أن يرى المرء سقف شركة تأمين، أو مكتب بريد، منحنيًا إلى الأعلى انحناءة بسيطة عند حوافّه في إشارة إلى نمط البناء وفق أسلوب توكوغاوا.

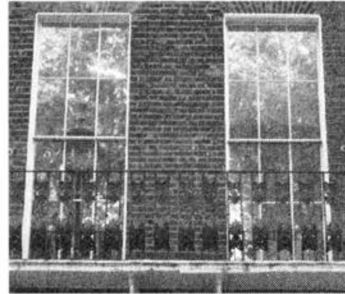
على أن فشل تلك المحاولات في الارتقاء إلى ما هو أكثر من شيء فقير الذوق يكشف صعوبة التوصّل إلى شكل حديث قادر على استيعاب السمات التقليدية في الثقافة. فالستائر الورقية غير قادرة بالضرورة على جعل روح البيت يابانية؛ ولا يستطيع الأسمنت والطلاء النحاسي ضمان ألا يكون كذلك. نادرًا ما يحمل الورثة الحقيقيون للبيوت التي أقامها توكوغاوا أي شبه مباشر بسيط بمعلّميهم: التشابه أكثر خفاءً ورهافة، فهو يعتمد على النسب والتناسبات -تمامًا مثلما يكون أفضل مترجمي ليدي نوراساكي، أكثر الأحيان، هم من لا يتقيّدون بالكلمات فُرادى لإدراكهم أن النقل الحرفي نادرًا ما يكون سبيلًا إلى أداء القصد الحقيقي الأصلي.

- 9 -

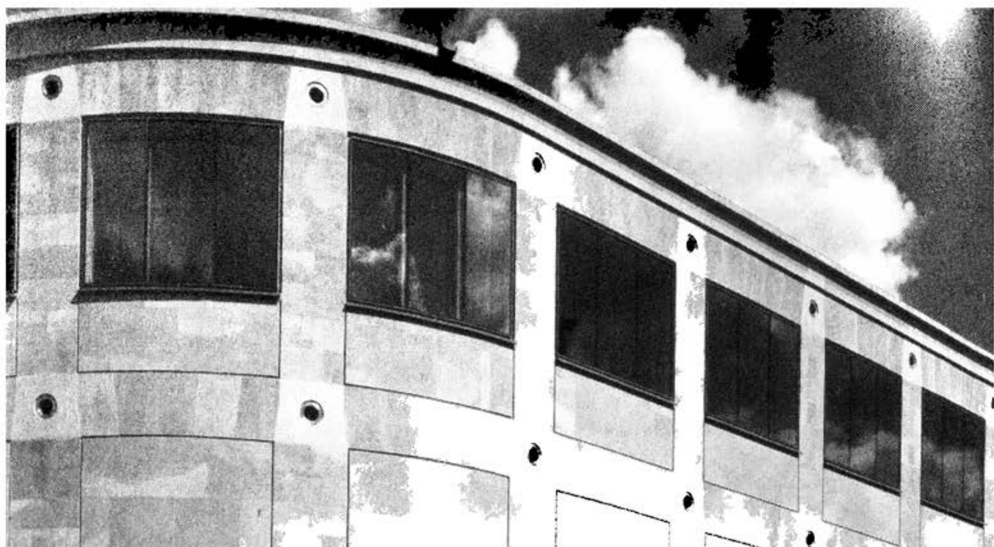
لاحظت أول الأمر بعضًا من صعوبات «الترجمة» تلك في مشروع بناء جديد في واحدة من أوسع الساحات الكلاسيكية شهرة في لندن. لقد كان لدى المعماريين المسؤولين عن مبنى المكاتب المشرف على الناحية الغربية الشمالية من ساحة مانشستر إحساس صائب بأن كيفية التعامل مع النوافذ هي مفتاح التناسق مع الواجهات القائمة أصلًا؛ وهذا ما دفعهم إلى منح بنائهم إطارات نوافذ مستطيلة بيضاء.

لكن الحظ العاثر شاء أن يفشل أولئك المعماريون في الانتباه إلى

أن قيمة أطر النوافذ الكلاسيكية غير كامنة في اللون ولا في الشكل، بل في رقّتها وما تمنحه إياها تلك الرقّة من رشاقة -خصّيصتان تورّط المصمّمون في التضحية بهما عندما استخدموا إطارات نوافذ ضخمة غريبة الشكل مصنوعة من عوارض فولاذية على شكل حرف I. فبصرف النظر عن رغبتهم المخلصة في احترام الماضي، تجاوز أولئك المعماريون -تجاوزًا مشهودًا- الأسباب الحقيقية التي قد تجعل الماضي جديرًا بالاحترام أصلًا. لو أنهم استرشدوا استرشادًا تامًّا بمجموعة نوافذ أخرى لأحسنوا صنعًا، ولو أنهم اتّخذوا نوافذ واجهة مبنى كوين في كامبردج هاديًا لهم، لحصلوا على نتيجة طيّبة. صحيح أن تلك النوافذ ليست بيضاء اللون، بل سوداء ذات لمعان فضيّ، وصحيح أنها ليست شاقولية، بل أفقية، لكنها تبدو أكثر غنى بالخصائص الحقيقية للعمارة الكلاسيكية من أية نوافذ أخرى في تلك الكتلة المعمارية في لندن التي هي ذات مظهر أكثر احترامًا. نادرًا ما يتخذ الاحترام الحقيقي مظهر الاحترام!

إلى اليسار: مكتب GMW المعماري، نورث ويست سايد، ساحة مانشستر، لندن، 2001
إلى اليمين: ساوث إيست سايد، ساحة مانشستر، أواخر القرن الثامن عشر



كلاسيكية تحت قناع الحداثة:

مايكل هوبكينز، مبنى كوين، إيمانويل كولدج، كامبردج، 1995

- 10 -

طرحت على نفسي سؤالًا: كيف يمكن أن يبدو نموذجٌ ناجحٌ للعمارة اليابانية الحديثة -نموذجٌ يتفادى الذوق المُسفّ ويكون على انسجام حقيقي مع مكانه وزمانه.

لقد حظيت الناحية «الوطنية» من هذا السؤال، بعض الأحيان وفي بلاد أخرى، بإجابات فيها شيء من الغموض، وكأن في ذلك إيحاء بأن من الواجب قراءة الخصائص الموضوعية المميزة للمباني قراءة داخلية، ثم العمل على جعلها تنعكس انعكاسًا لا تغيّر فيه. لقد أعلن ج. و. غوته سنة 1772 في كتابه «في العمارة الألمانية» أن ألمانيا بلد مسيحي «في جوهره»، وأن نمط البناء الوحيد الذي يلائم المباني الألمانية، نتيجة ذلك، ينبغي أن يكون قوطيًا. فعند رؤية واحدة من الكاتدرائيات، كما كتب غوته: «ينبغي أن يشكر الألماني ربّه لأنه يستطيع أن يرفع صوته قائلًا إن 'هذه عمارة ألمانية؛ إنها عمارتنا'!».

وأما في الواقع، فما من بلد لديه أسلوب معماري خاصّ به، وما من بلد منحصر في نمط بعينه نتيجة تاريخ ماض. وذلك أن الهوية المعمارية الوطنية، مثلها مثل «الهوية» جملةً، شيء يخلقه الناس ويبتكرونه، لا شيء تمليه عليهم أرضهم. إن التاريخ والثقافة والمناخ والجغرافيا تقدّم كلها جملة واسعة من الموضوعات التي تستطيع العمارة أن تستجيب إليها (لكن ليس ضمن نطاق يبلغ اتساعه ما لعل بناة «هويستن بوخ» كانوا يرجونه، ولا هو منحصر إلى الحد الذي رآه غوته). فإذا انتهى بنا الأمر إلى التفكير في أنماط بعينها على أنها نتاجات سرمدية لأماكن بعينها، فمن غير الممكن أن يُعزى هذا الأمر إلا إلى مهارة المعماريين في إغرائنا بالنظر إلى البيئة المحيطة من خلال عيونهم على نحو يجعل إنجازاتهم تبدو قدرًا محتومًا.

من هنا، فليست المسألة تساؤلًا عن ماهية «الأسلوب الوطني» بقدر ما هي سؤال عما يمكنُ جعلُ ذلك الأسلوب أسلوبًا وطنيًا. إن من المزايا التي يتمتّع بها المعماريون قدرتهم على انتقاء ما يريدون إظهاره من جوانب الروح المحلية. ففي حين تشهد أكثر المجتمعات درجات متباينة من العنف والفوضى -على سبيل المثال- فمن المستبعد أن نجد أنفسنا راغبين في جعل مبانينا تعكس تلك السمات الموجودة في «روح زماننا» وجودًا حقيقيًا! إذًا، ومن جديد، سوف نشعر بقدر من عدم الارتياح إذا ابتعد المعماريون عن الواقع ابتعادًا تامًا، فأنتجوا تصميمات لا صلة لها بشيء مما يحتل موقعًا بارزًا بين مثُلنا وأهدافنا. فنحن لا نرحب بالخداع في البيئة المبنية المحيطة بنا إلا بقدر ما نرحب بهذه السمة في الناس.

يترتب على هذا أن مبنى منسجمًا مع محيطه انسجامًا مقبولًا يمكن تعريفه بأنه مبنى يجسّد بعضًا من أكثر القيم والتطلعات جاذبية في زمانه ومكانه -مبنى يعمل بمثابة «مستودع» لمُثلٍ يمكن الاشتغال عليها.




مثال برازيلي، متعاطف مع «شواطئ البرازيل البيضاء، وجبالها الشاهقة، ونسائها اللواتي أكسبتهن الشمس سمرة جميلة»:

أوسكار نيمير، كوبيتشيك هاوس، بامبولا، نيناس غيرايس، 1943

قد تصحّ مقارنة خصائص ذلك المبنى بخصائص كائن بشري يمكن أن نعجَب به ونتخذه قدوة ضمن سياق مماثل. لقد عبّر أوسكار نيمير ذات مرة عن تمنيه أن تشاطر أعماله المعمارية أبرز المتنوّرين البرازيليين في زمانه نظراتهم ومواقفهم: ينبغي أن تقدر أعباء ماضي بلادها الاستعماري، ومزايا ذلك الماضي، حق قدرها، من غير أن تتركها تهيمن عليها؛ وينبغي أن تحبذ التكنولوجيا الحديثة مع احتفاظها بقدر صحي من الشهوانية والمرح. وعليها فوق ذلك كله -كما أشار نيمير- أن تشير إلى ارتباطها بـ«شواطئ البرازيل البيضاء، وجبالها الشاهقة، ونسائها اللواتي أكسبتهن الشمس سمرة جميلة».

كانت صورة من هذا القبيل، (لكنها صورة السري لانكي المثالي هذه المرة)، هي ما ألهم جيوفري باوا تصميم «جزيرة البرلمان» على أطراف العاصمة كولومبو. فالمباني في ذلك المكان، «تركيبٌ»

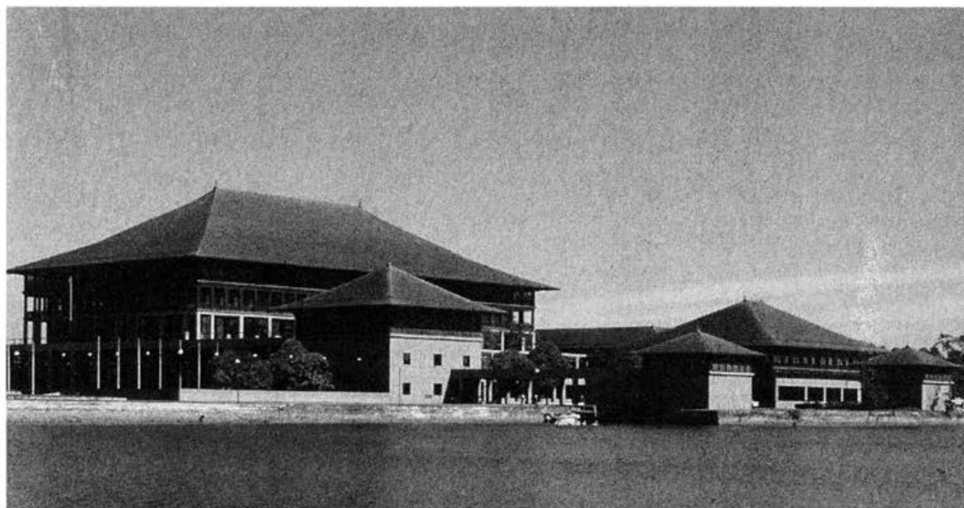
من تطلعات محلية وعالمية، تاريخية وحديثة. وأما السقوف، فهي تستحضر صور الأديرة والقصور الملكية ذات السقوف مزدوجة المَيل التي كانت في حقبة كاندي، قبل الاستعمار؛ وأما التصميمات الداخلية فهي اجتماع ناجح لسمات سنهالية وبوذية وغربية. لا تقتصر مهمّة مباني باوا على توفير مكان لاجتماعات حكومة البلاد وهيئتها التشريعية، بل هي تمنحنا صورة مغرية لما يمكن أن يكون عليه المُواطنُ الحديث في سري لانكا.

- 11 -

اتضح لي أن في طوكيو، وفي أماكن أخرى، عددًا من المباني السكنية المتميزة بأن فيها نوعًا من تعاطف خفيّ رهيف مع التطلّعات الداخلية للأعمال التقليدية الكبرى في العمارة اليابانية.

فمن الممكن أن يصادف المرء فضائل العمارة الوطنية -البساطة والنجاعة والتواضع والرشاقة- في بيوت قد يبدو لِعيْن غير منتبهة أن ما من شيء فيها يربطها بالماضي. وأما إذا نظر إليها الّمرء عن كثب، فسوف يدرك أن فيها حساسية تكاد تماثل ما كان في البيوت القديمة، لكنها مجسَّدة الآن من خلال مواد بناء معاصرة.

في شارع خلفي من شوارع طوكيو بيت يعرض للعالم وجهًا أسمنتيًا خاليًا من أي شيء. باب أمامي مصنوع من الفولاذ يفضي إلى ممر ضيّق ينفتح بدوره على ردهة داخلية مسقوفة بارتفاع طابقين مطلية كلّها بلّون أبيض، وينيرها ضوء مُشتّت آتٍ عبر نوافذ زجاجية مغشّاة في السقف. مع أنه حيّز سكني منزلي، فإن فيه خصيصتي الفراغ والنقاء المرتبطتين عادة بالمباني الدينية. يبدو هذا البيت، من خلال توفيره خلوة بعيدة عن العالم، محتفيًا بمعتقد مذهب زِن البوذي القائل بضرورة وجود ملجأ من الحياة اليومية لا لكي ينسى فيه المرء الواقع، بل لكي يقارب حقائقه الداخلية المركزية مقاربة أكثر ثقة.



«بيت يشبهني»:

جيوفري باوا، جزيرة البرلمان، كولومبو، 1982

ليست في هذا البيت نوافذ مطلّة على الخارج. ولعل هذا أفضل من أجل مساعدة قاطنيه في رؤية ما تنبغي ملاحظته حقًّا. للضوء المنسكب من الأعلى ذلك الطابع اللطيف غير المباشر الذي يشيعه ضوء آتٍ عبر ستارة شوجو ورقية. لقد أدرك مصمم هذا البيت ما لم يدركه كثير من زملائه الأقل شأنًا من أن هذا الأثر المنير ليس معتمدًا أبدًا على استخدام الخشب والورق، بل يمكن تحقيقه أيضًا بطريقة أكثر ديمومة، وذلك باستخدام ألواح من زجاج مسفوع بالرمل (مغشّى). فبفضل هذا الزجاج صار في البيت كله طابع مجرد كأنه من عالم آخر: أن تكون داخله يعني أن تحسّ قربًا من مملكة الضباب الرقيق. وعندما يهطل المطر تسمع نقرات الماء من فوقك، لكن الزجاج لا يكشف لك الغيوم التي تُسقطها. كان هذا تصميمًا معماريًا أريد منه استدراج العقل بعيدًا عن الظواهر... صوب ما هو جوهري.

وفي بيتٍ ثانٍ، يتّصل جناحا المبنى عن طريق فناء مكشوف بحيث يكون ضروريًا - حتى في أيام الشتاء- أن يسير المرء خارجًا إن أراد الانتقال من منطقة المعيشة إلى منطقة النوم. صحيح أن هذا البيت يؤكّد على شكوى غربية نسمعها كثيرًا متّصلة بـ«الصفة الجليدية» الغامضة في البيوت اليابانية، لكن من الواضح أن عدم وجود عزل عن العالم الخارجي ليس وليد مصادفة على الإطلاق، بل هو وليد رغبة (أصولها في مذهب زن) في تذكير القاطنين بأنهم متّصلون بالطبيعة، وبأنهم معتمدون عليها، وكذلك بوحدة الأشياء الحيّة كلها. يقدّم الذهاب إلى المطبخ في برد الشتاء درسًا وجيزًا لاذعًا عن موضع الإنسان في كون أكبر منه وأكثر قوة. إلا أن هذا العالم الطبيعي الواسع مُستحضَر هنا بطرق شديدة التجريد، لا من خلال إطلالة على مرج فيه عيّنات من كائنات حية حقيقية، بل عبر درجة حرارة الهواء نفسها وعبر غلالة رقيقة من طحلب وثلاثة حجارة بركانية اختيرت مواقعها بعناية فائقة.

وفي أكثر الأحيان، كانت هذه البيوت الحديثة العظيمة التي رأيتها بسيطة الأثاث كأنها تردّد صدى مَيْل الجماليات اليابانية القديم إلى الفراغ، وإلى التقشّف. لقد وصف واحد من رجال البلاط في العصور الوسطى اسمه كاموا نو تشومي في كتابه «*حكاية كوخ من عشر أقدام مربعة*» (1212) إحساس التحرر الذي ينتظر من يجرّدون أنفسهم من الممتلكات الفائضة عن الحاجة، ويركنون إلى تمتمات نفوسهم. وقد صارت للأكواخ الخشبية البسيطة -نتيجة ذلك- مكانة متميزة في المخيلة اليابانية. كان كبار السادة في عهدي موموياما (1573 - 1614) وإيدو، يتركون قصورهم وقلاعهم كل بضعة شهور لكي يمضوا زمنًا في الأكواخ، ملتزمين فكرة مذهب زِن القائلة إن الاستنارة الروحانية لا يمكن أن تأتي إلا من خلال العيش من غير أية زينة.



مكتب تيزوكو المعماري، جوباكو هاوس، سيتيغايا - كو، طوكيو، 2004



وأما القاطنون في هذه المساكن الحديثة فلم يكونوا بأقل من أولئك القدامى وفاء للولع الياباني التقليدي بـ«النقص المادي». لقد كانت الجدران الخارجية الثقيلة لبيت عطلات واقع على مسافة ساعة من طوكيو، مُقامة من ألواح حديد خشنة صدئة، رسم عليها الماء والطحلب بقعًا كبيرة. لم تجر أية محاولة لتنظيف تلك البقع، أو لحماية المادة عن طريق شبكة أنابيب لتصريف المياه؛ بل بدا لي أن هناك متعة مقصودة يعيشها المرء هنا عندما يرى كيف تهاجم الطبيعة ما صنعه الإنسان. وقد كان لدى معماريي بيوت الشاي القديمة سبب مماثل جعلهم يتركون الخشب غير مصقول ولا مطلي، فقد كانوا يرون قيمة كبيرة في ما يستتبعه ذلك من تآكل ومن علامات دالة على التقادم لأنهم يعتبرونها رموزًا حكيمة دالة على الطابع العابر للأشياء. في كتابه الصادر سنة 193 بعنوان «في مديح الظلال»، حاول جوئنيشرو تانيزاكي شرح السبب الذي يجعله ويجعل أبناء بلاده يجدون العيوب شديدة الجمال: «نجد صعبًا علينا أن نشعر شعورًا حقيقيًا بأننا في مكان مريح عندما تكون أشياؤه لامعة متلألئة. يستخدم الغربيون أدوات طعام مصنوعة من الفضة والفولاذ والنيكل، وهم يلمّعونها حتى تصير متألقة. لكن هذا لا يعجبنا. صحيح أننا نستخدم الفضة أحيانًا لصنع غلايات الشاي والدوارق وفناجين الساكي، لكننا نفضّل ألا نلمّعها. بل إن استمتاعنا بها لا يبدأ إلا عندما يخبو بريقها، وعندما نرى أنها راحت تكتسب مسحة من لون دخاني». وقد ربطت الكتابات البوذية بين عدم تقبّل عيوب الخشب والحجر وبين الفشل في قبول الزوال الذي هو طبيعة أساسية من طبائع الوجود. على أن النواقص والعيوب الظاهرة في مواد البناء، خلافًا لخيبات البشر وتدهورهم، تكون من نوع ذي جلال واضح، لأن الخشب والحجر (والآن، الأسمنت والخشب) تشيخ بطيئًا فتزداد جلالًا. هي لا تتشظّى تشظيًا

هستيريًا مثلما يفعل الزجاج، ولا تتمزّق مثلما يتمزق الورق، لكن ألوانها تَحولُ مكسِبة إياها طابعًا كئيبًا نبيلًا. لقد جُعلت جدران بيت العطلات الصدئة المبقّعة بحيث تكون وعاء مُستقبِلًا شديد البراعة يتأمّل المرء فيه أفكارًا عن الانحطاط والفناء.

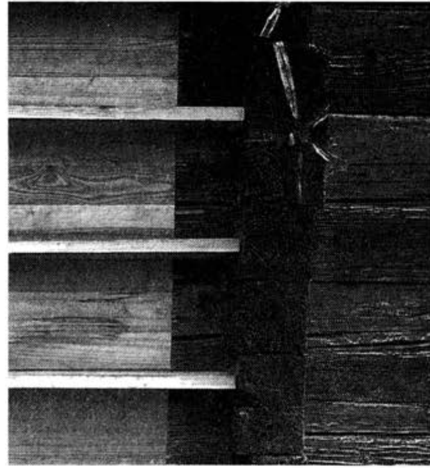
- 12 -

إن الأثر الذي تُحدثه في نفوسنا إعادةٌ حديثة ناجحة لتفسير أنماط العمارة التقليدية غير مقتصرٍ على المستوى الجمالي وحده؛ فمن شأن ذلك التفسير أن يُرينا كيفً نستطيع، نحن بدورنا، أن نضع قدمًا في حقبة زمنية وقدمًا في حقبة زمنية أخرى، أو قدمًا في بلد وقدمًا في بلد آخر، فنظل أوفياء لمناطقنا ولمن سبقونا فيها مع احتفاظنا بقدرتنا على الاستفادة مما هو حديث ومما هو عالمي.

تكون البيوت والمباني الحديثة العظيمة سعيدة بأن تعيش شبابها، وصادقة في استفادتها أحسن استفادة من تطوّرات مواد البناء المعاصرة كلّها، لكنها تعرف أيضًا كيف تستجيب للموضوعات المغرية التي كانت لدى أسلافها وتستطيع -نتيجة ذلك- أن تداوي الجروح الناجمة عن زمن التغير المنطلق بسرعة فظيعة. فمن غير ظهورها بمظهر من يدافع عن التاريخ الذي تعترف بأنها تحبّه، تبين لنا كيف نستطيع بدورنا أن نحمل أجزاء الماضي القيّمة وأجزاء المحليّ القيمة ونمضي بها إلى مستقبل عالمي زاخر.

- 13 -

انقضت شهور معدودة بعد عودتي من اليابان فوجدت نفسي ذاهبًا في رحلة على الطريق عبر هولندا. أدركت أن الهولنديين قادرون -بعض الأحيان- على تقليد الأسلوب المعماري، مثلهم في ذلك مثل



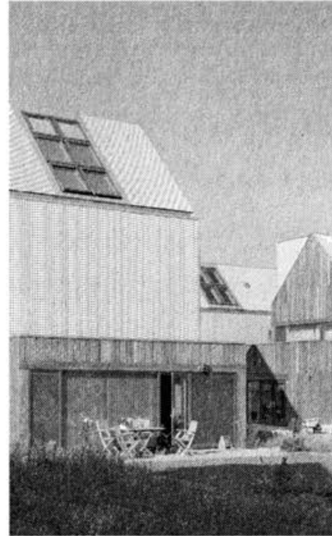
التوفيق بين القديم والجديد في جبال سويسرا، بيتر زومفور، غوغالون هاوس، فيرسام، 1994

اليابانيين. وجدت هنا أيضًا كثرة من البيوت التي ليس فيها ما يشير إلى كيفية عيش حياة راضية في الزمن الحالي؛ ومع أنها كانت أكثر اتساقًا من نظيراتها من البيوت التي رأيتها على مقربة من ناكازاكي، فهي لم تكن أقل منها انسجامًا مع زمانها.

لكني ذهبت في الطريق المنطلق من أمستردام في اتجاه الغرب، أي صوب هارلم والمنطقة الساحلية، فصادفت حيًا جديدًا في قرية اسمها فييهويزن رأيت فيه تصحيحًا ظافرًا لكل ما ارتُكب في القرية الهولندية اليابانية «هويستنبوخ» من أخطاء تدينها؛ وذلك ليس فقط لأن بيوت هذا الحي قد أقيمت في «البلد الصحيح»، بل أيضًا لأنها كيّفت أنفسها تكييفًا جميلًا مع القرن الذي أُنشئت فيه.

يبدو المكان قرية تقليدية إذا نظر إليه المرء عن بعد. سقوف مائلة، وبيوت متوزّعة وفق «شبكة» ضواحٍ مألوفة تمامًا. لكن المرء يقترب





اتساق في الزمان والمكان:
معماريو S333، حي جديد، فييهويزن، 2004

من المكان فيبدأ ملاحظة لمسات معاصرة حقًّا: جوانب البيوت ذات حواف حادّة كأنها معبرة عن نوع من المفارقة أو من «الإدراك الذاتي» لأشكالها العتيقة التي فات عليها الزمن. وأما السقوف، فهي مغطاة بألواح من الفولاذ المموّج، لا بالقرميد؛ وكانت الجدران مزيجًا من ألواح فولاذية وألواح خشبية محزّزة مثلها تمامًا بدلًا من أن تكون مبنية من حجارة. في هذا المزيج بين الشكل التقليدي والمواد الحديثة، يحسّ المرء كأن هناك حوارًا يتّسم باحترام متبادل بين الحاضر والماضي.

لقد عرفت هذه البيوت كيف تضع نفسها ضمن الحقائق الواقعية في هولندا الحديثة مع احتفاظها بإدراك هادئ لتراثها. بدت كأنها إعادة اختراع لبيت هولندي أصليٍّ نجح في تفادي السقوط في الحنين إلى الماضي وعرف كيف ينجو من حالة «فقدان الذاكرة».

معرفة الذّات

- 1 -

أمضيت الصيف ذات مرة في فندق صغير في الدائرة الثانية في مدينة باريس، على مرمى حجر من «المكتبة الوطنية القديمة»، التي لها طابع جدّي يثير القشعريرة؛ تلك المكتبة التي كنت أشد الرحال إليها كل صباح في سعي عقيم إلى إجراء الأبحاث اللازمة لكتاب كنت أحب أن أؤلّفه (لكنّي لم أفعل ذلك أبدًا). كانت تلك ناحيةً نشطة من نواحي المدينة؛ فكلما ضجرت من عملي -وهذا ما كان يحدث أكثر الأوقات- أذهب للجلوس في مقهى قريب من فندقي اسمه «شِي أنطوان»... اسم كأنه مأخوذ من دليل سياحي! كان أنطوان قد مات، لكن صهره، بِلتران، تابع إدارة المقهى بقدر غير معتاد من الإخلاص والسحر. بدا لي أن الجميع يأتون إلى «شِي أنطوان» في هذا الوقت أو ذاك من أوقات النهار. نساء أنيقات تأتين في الصباح من أجل فنجان قهوة وسيجارة. ورجال شرطة يتناولون طعام الغداء هناك. وطلبة يمضون عصريّات كسلى على الشرفة المسقوفة. وفي المساء، يؤمُّ المكان خليط من باحثين وسياسيين وعاهرات ومطلّقين ومطلّقات وسائحين وسائحات، فيتجادلون ويتغازلون ويتناولون طعام العشاء ويدخنون ويلعبون الـ«بينبول». نتيجة هذا، ومع أنني كنت في باريس شخصًا وحيدًا يمضي أيامًا من غير أن يكاد يكلم أحدًا، فلم يراودني أي قدر من الإحساس بالغربة التي أحسّها في مدن أخرى -في لوس أنجلوس، مثلًا، حيث عشت مرة بضعة أسابيع في مبنى سكني قائم بين طريقَين سريعَين. تخيّلت في ذلك الصيف، مثلما تخيّل بشَر

كثيرون قبلي وبعدي، أنّ ما من مسرَّة أكبر من استطاعة المرء أن يعيش في باريس دائمًا، فيذهب كل يوم إلى المكتبة، ويتجوّل في الشوارع، ويراقب العالم من عند زاوية طاولة في مقهى «شي أنطوان».

- 2 -

هذا ما جعل الدهشة تصيبني عندما اكتشفت، بعد بضع سنين من ذلك عندما كنت أنظر إلى كتاب مصوَّر عن تخطيط المدن، أن تلك المنطقة نفسها التي مكثت فيها -بما في ذلك فندقي، والمقهى، ومحل تنظيف الملابس في الحي، ومتجر بيع الصحف، بل حتى «المكتبة الوطنية» نفسها- كانت تقع كلها ضمن بقعة أراد واحد من أذكى معماريي القرن العشرين وأوسعهم تأثيرًا أن ينسفها كلها بالديناميت لكي يقيم مكانها منتزهًا هائلًا تتخلّله على مسافات منتظمة تجمّعات سكنية يتألف واحدها من ثمانية عشر برجًا، كل واحد منها على شكل صليب فيه ستون طابقًا، وذلك بحيث تكون تلك المنطقة المقترَحة ممتدة حتى أطراف حي مونمارتر.

بدا لي المخطَّط الذي رأيته في الكتاب بائن الجنون إلى حد أذهلني. اكتشفت أيضًا صوَرًا رأيت فيها لو كوربوزييه منحنيًا فوق النموذج الذي أقامه لتلك المنطقة وهو يشرحه لنفر من رجال الأعمال والاستشاريين المحليين، لم أر له ذيلًا ولا قرنين! بدا لي الرجل ذكيًا؛ وبدا صاحب روح إنسانية. لم يبدُ لي منصفًا أن أبدأ السخرية من هذه الفكرة المتميزة عن مستقبل المدن إلا بعد توصّلي إلى فهم معقول لما يمكن أن يجعل شخصًا منطقيًا يخرج بفكرة هدم نصف مركز مدينة باريس، وبعد استطاعتي تفهّم التطلّعات الكامنة خلف تلك الخطة بحيث أستطيع احترام منطقها الذي لم يعجبني.



مستقبل مدينة كبرى:

لو كوربوزييه، خطة «رؤية» من أجل باريس، 1922

- 3 -

لقد رسم لو كوربوزييه مخططه الباريسي هذا في لحظة «أزمة مدن» غير مسبوقة: على امتداد العالم المتقدّم كله، كانت المدن تشهد توسعًا انفجاريًا. في سنة 1800، كان في باريس 647 ألف شخص. لكن ثلاثة ملايين إنسان صاروا منحصرين ضمن حدودها غير الكافية بحلول سنة 1910. ففي غضون سنوات معدودة، قرر كثيرون من أبناء الطبقة الريفية في فرنسا التخلّي عن المنجل بغية الاتجاه صوب الفرص الكبرى في المدينة -كان ذلك بداية كارثة بيئية وأخرى اجتماعية.

تحت سقوف مباني الشقق السكنية، عادة ما كانت عدة أسر تقطن معًا في غرفة واحدة. وفي سنة 1900، في أفقر مناطق باريس، كان هناك

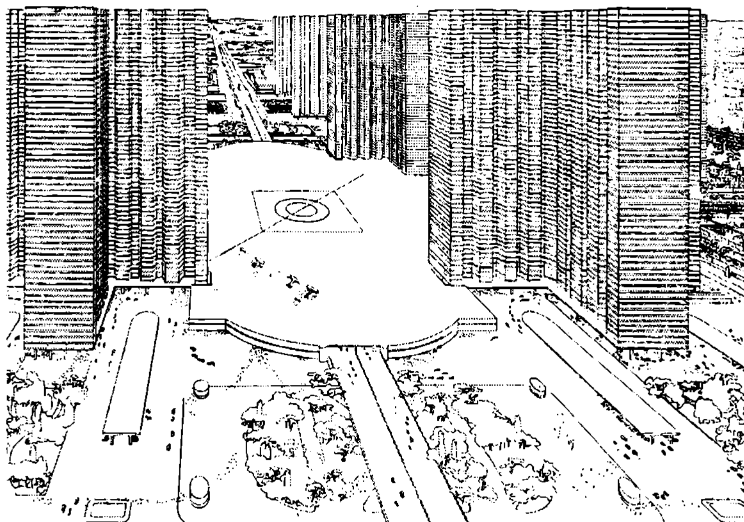
مرحاض واحد لكل 70 فردًا. كان وجود صنبور مياه باردة ضربًا من ضروب الرفاهية، وكانت المصانع والورشات قائمة وسط المناطق السكنية، تطلق دخانها ونفاياتها السائلة القاتلة. يلعب الأطفال في أفنية وأزقة غارقة بمياه الصرف الصحي. وكان داء السل والكوليرا خطَرين ماثلَيْن دائمًا. شوارع تخنقها حركة السير ليل نهار. وصحفُ المساء تغصّ صفحاتها بأخبار حوادث فيها قتلى وجرحى. انتهى حادث اصطدام لعربة نقل ركاب عمومية بأن صار الحصان «مُخوْزَقًا» على عمود النور في شارع «أفينيو دو لوبّيرا». ما كان في مدينة أوائل القرن العشرين الكثير مما يمكن اعتباره رائعًا!

- 4 -

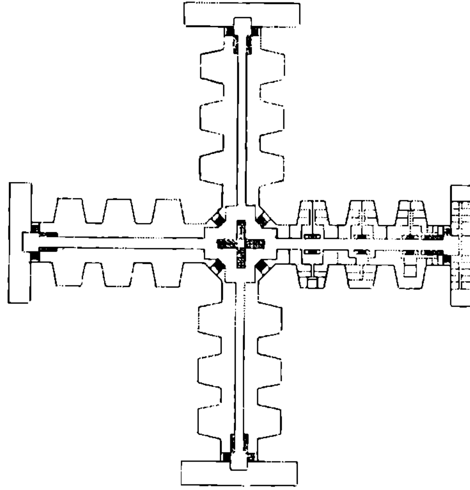
كانت هذه الظروف مصدر ذعر لدى لو كوربوزييه. لقد كتب: «سقطت المدن كلها في حالة فوضى، وصار العالم مريضًا». كان لا بد من أن تتبادر إلى الأذهان أفكار عن إجراءات شديدة القسوة نظرًا لاتساع نطاق الأزمة القائمة وعمق خطورتها. وما كان المعماري في حالة تسمح له بأن يكون صاحب أيّ نزوع عاطفي عند النظر إلى الآثار الجانبية التي سترافق أي مشروع كبير جديد. فبعد كل حساب، كانت «باريس التاريخية» عبارة دالّة على «باريس الموبوءة بداء السل».

لقد دعت خلاصة آراء لو كوربوزييه المشتملة في كتابَيْه، *«مدينة الغد وتخطيطها»* (1925)، و*«المدينة المتألّقة»* (1933) إلى الإقدام على قطيعة دراماتيكية مع الماضي: «لا بد من إزالة مراكز المدن القائمة. على كل مدينة كبرى أن تعيد بناء مركزها حتى تنقذ نفسها». وبغية تخفيف الازدحام الشديد في المدن، كان ضروريًا أن تُستبدل بالمباني القديمة قليلة الارتفاع منشآت من نوع جديد صار بناؤها ممكنًا بعد التقدم الذي شهدته تكنولوجيا الأسمنت المسلح. إنها ناطحات

السحاب. قال لو كوربوزييه متأملًا: «سوف يستخدم ألفان وسبعمئة شخص مدخل بناء واحد»؛ ثم مضى إلى تخيل أبراج سكنية أكثر علوًّا بحيث قد يتسع الواحد منها لإسكان أربعين ألف شخص. وعندما زار مدينة نيويورك أول مرة، خيّبت رؤية مبانيها آماله. قال لو كوربوزييه لصحافي من هيرالد تريبيون استبدّت به الدهشة: «ناطحات السحاب لديكم أصغر كثيرًا مما ينبغي عليها أن تكون». إن المباني المرتفعة قادرة على حل مشكلتين اثنتين بضربة واحدة: الازدحام الزائد وتوسع المدينة. فعند وجودها، تتيح الأبراج السكنية أماكن كافية للجميع: لن تبقى أية حاجة لأن تتوسّع المدن أفقيًا فتلتهم المناطق الريفية المحيطة بها. «علينا إلغاء الضواحي»... هذا ما أوصى به لو كوربوزييه، الذي كان اعتراضه على الضواحي منطلقًا من كرهه ما اعتبره «نظرة ضيق أفق» لدى سكانها، بقدر ما كان منطلقًا من كرهه جماليات فيلاتهم المسيَّجة. في النوع الجديد من المدن، ستكون مسَرات المدينة كلّها



من كتاب لو كوربوزييه، «*مدينة الغد وتخطيطها*»، 1925



ناطحة سحاب من أجل أربعين ألف شخص:

من كتاب لو كوربوزييه، «*مدينة الغد وتخطيطها*»، 1925

متاحة للجميع. فعلى الرغم من الكثافة السكانية التي ستصل إلى ألف شخص في كل هكتار، سيحظى كل إنسان بمسكن مريح. ويضيف لو كوربوزييه قائلًا إن البواب نفسه سيكون له «مكتبه».

وفوق هذا، سوف تكون لدينا كميات وافرة من المساحات الخضراء لأن الحدائق ستحتلّ ما يصل إلى خمسين بالمئة من أراضي المدينة. عبّر المعماري عن هذا بقوله: «ينبغي أن تكون مساحات التريّض والنزهة عند باب البيت». ثم إن المدينة الجديدة لن تضم حدائق ومنتزهات لأنها ستكون، هي نفسها، منتزهًا عملاقًا فيه أبراج ضخمة متناثرة بين الأشجار. وعلى سطوح الأبراج السكنية، ستقام ملاعب التنس، وسيتشمّس السكان على شواطئ اصطناعية.

على غرار ما تقدّم، طرحت خطة لو كوربوزييه أيضًا إلغاء شوارع المدينة: «ما عادت شوارعنا نافعة؛ فالشوارع فكرة عتيقة. إن كان لا بد



كل شيء هنا في حالة من التناقض والفوضى: الحرية الفردية تدمّر الحرّية الجمعية. قلّة الانضباط.



يمثل تقاطع الطرق تطوّرًا جديدًا في تاريخ بني البشر: موت مستعد للانقضاض؛ أو خطر الموت الدائم، على أقل تقدير!

من كتاب لو كوربوزييه، «*المدينة المتألّقة*»، 1933

من وجود شيء اسمه شارع؛ فعلينا أن نبتكر شيئًا آخر يحلّ محلّ ما هو لدينا الآن». أشار الرجل بازدراء إلى أن تصميم شوارع باريس عائد إلى أواسط القرن السادس عشر عندما «لم يكن فيها شيء يتحرّك على عجلات غير عربتين اثنتين، عربة الملكة وعربة الأميرة دايان». كان لديه نفور شديد من حقيقة أن المطالب المشروعة للسيارات والناس قد صارت موضع تسويات دائمة لا ضرورة لها، فأوصى بأن يكون هناك فصل بين الاثنين. سوف يحظى الناس في المدينة الجديدة بطرق خاصة للسير على أقدامهم، طرق متعرجة بين الأشجار والغابات، («لن يصادف الراجل أية سيارة أبدًا!»)، في حين تتمتّع السيارات بطرق خاصة بها لها مداخل ومخارج يسهل عليها استخدامها بحيث يكون مضمونًا ألا يجد سائق السيارة نفسه مضطرًّا إلى الإبطاء من أجل شخص سائر على قدميه.

كانت نيويورك في نظر لو كوربوزييه تجسيدًا للمدينة غير المنطقية -حتى أكثر من باريس- لأنها نجحت في أن تزرع فيها ناطحات السحاب التي هي مباني المستقبل، لكنها أقامتها ضمن شبكة شوارع ضيقة أكثر ملاءمة لـ«مستوطنة بشرية» من القرون الوسطى. وخلال رحلته في أرجاء الولايات المتحدة الأميركية، نصح مضيفيه الأميركيين الذين كانوا في دهشة متزايدة بأن يهدموا منطقة مانهاتن كلّها بغية إفساح المجال أمام محاولة جديدة في تصميم المدن تكون «أكثر ديكارتية».

ما كان الفصل بين السيارات والناس إلا عنصرًا واحدًا من عناصر خطة لو كوربوزييه، الرامية إلى إعادة التنظيم الشاملة للحياة في المدينة الجديدة. فالآن، ستكون النشاطات كلّها غير متشابكة ولا متداخلة. على سبيل المثال، لن تكون المصانع موجودة في المناطق السكنية. ولن يستمر طَرْقُ الحديد حيث يحاول الأطفال النوم في مكان قريب. ستكون المدينة الجديدة ميدانًا للمساحات الخضراء والهواء النظيف والزهور والمساكن الوافرة -لن يكون هذا كلّه من نصيب قلة من الناس بل «لنا جميعًا» مثلما تعِدُنا فقرة في كتاب *«المدينة المتألقة»*.

\- 5 -

المفارقة هي أن أحلام لو كوربوزييه ساهمت في ولادة تجمّعات سكنية بائسة، كتلك المحيطة الآن بمدينة باريس التاريخية. إنها «أرضٌ يباب» يشيح السائحون بوجوههم عنها مذعورين، حائرين، غير مصدّقين، وهم ماضون في طريقهم إلى قلب المدينة. وأما إذا صعد المرء إلى قطار ذاهب إلى واحدة من أكثر هذه المناطق بؤسًا وعقمًا، فسوف يدرك كل ما نسيه لو كوربوزييه في ما يخصّ العمارة، وعلى نطاق أوسع، في ما يخصّ الطبيعة البشرية نفسها.

نسي لو كوربوزييه، على سبيل المثال، كم يكون أمرًا شائكًا أن يقرّر بضعة أشخاص من بين 2699 جارًا إقامة حفلة أو شراء مسدّس. نسي أيضًا كم يمكن أن يبدو الأسمنت المسلّح رتيبًا تحت سماء رمادية. كما نسي مقدار ما قد ينشأ من إرباك ناجم عن إقدام أحدهم على إشعال النار في المصعد إذا كان مسكنك في الطابق الرابع والأربعين. وفوق هذا، نسي لو كوربوزييه أن هناك أمرًا لا اعتراض لنا عليه في الأحياء الفقيرة، مهما بلغ مقدار ما لا يعجبنا فيها، ألا وهو شوارعها. تريحنا المباني المصطفّة صفوفًا متّصلة من حولنا وتجعلنا نشعر بالأمان عندما نكون في الخارج مثلما نشعر بالأمان في الأماكن المغلقة. وذلك أن في أي مكان ليس خاليًا من المباني ولا فيه مبانٍ متراصّة شيئًا يجعل المرء يشعر بنضوب الطاقة والحيوية... إنه المكان الذي تكون فيه أبراج سكنية موزعة من غير مراعاة لأية خطوط أو حوافّ تحدّد توزّعها: مشهد ينكر علينا المسرّات الحقيقية المستمَدة من الطبيعة مثلما ينكر علينا مسَرات التمدن. وبما أن بيئة محيطة من هذا النوع ليست بالبيئة الباعثة على الشعور بالراحة، فإن هناك دائمًا خطرًا أكبر مما تقدم، ألا وهو أن يستجيب الناس لإحساسهم بعدم الراحة استجابة مسيئة فيخرجون إلى المناطق الفاصلة بين أبراجهم السكنية ويتبوّلون على الإطارات، ويحرقون السيارات، ويحقنون أنفسهم بالمخدرات -ويعبّرون عن كل ما في طبائعهم من جوانب قاتمة لا يستطيع المشهد المحيط بهم أن يوحي لهم بأي اعتراض عليها.

وفي تعجّله الفصل بين السيارات والمشاة، لم ينتبه لو كوربوزييه إلى الاعتماد العجيب المتبادل بين هاتين القوتين اللتين تبدوان نقيضين متضادين من حيث الظاهر. نسي أن السيارات ستكون، في غياب المشاة الذين يجبرونها على إبطاء سيرها، ميالة إلى الانطلاق

بسرعات مبالغ فيها تؤدي إلى مقتل سائقيها. ونسي أيضًا أن المشاة قد يشعرون بالعزلة وبالخطر إن غابت السيارات عن أعينهم. تحظى مدينة نيويورك بإعجابنا لأنها، على وجه التحديد، ترغم حركة السير وحشود المشاة على نوع جديد من أنواع «التحالف»: صعب لكنه مثمر.

إن مدينة مقامة على أسس منطقية من حيث الظاهر، مدينة فيها فصل بين المرافق المتخصصة المختلفة (البيوت ومراكز التسوق والمكتبات) على نحو تكون فيه تلك المرافق منتشرة على مساحات شاسعة تربط طرق سريعة بين أنحائها، ليست إلا مدينة تحرم سكانها من مسرات الاكتشافات المفاجئة العارضة وتحرمهم إمكانية السير من مكان إلى مكان من غير أن يكون لهم هدف واضح غير التسكّع. إلا أن الواحد منا يخرج من بيته وفي ذهنه هدف ملموس هو مراجعة كتاب في المكتبة العامة، لكنه قد يستمتع في طريقه برؤية بائع قد بسط أسماكه ذات العيون الجاحظة على لوح من جليد، أو بمشاهدة عمال يحملون إلى مبنى شقق سكنية أرائك على قماشها رسوم جميلة... أو قد تسره أيضًا رؤية أوراق الأشجار تفتح أكفّها الخضراء الرقيقة تحت ضياء شمس الربيع، أو قد يعجبه منظر فتاة بنظارة وشعر كستنائي تقرأ كتابًا عند موقف الباص.

تُدخل إضافة المتاجر والمكاتب درجة من الإثارة إلى المناطق السكنية التي تكون من غيرها خاملة، أو نائمة. وذلك أن الاتصال بالأماكن التجارية -مهما يكن ذلك الاتصال عارضًا- يُمدّنا بطاقة لسنا قادرين دائمًا على إنتاجها بأنفسنا. يستيقظ المرء في الثالثة صباحًا شاعرًا بالعزلة والضيق وينظر إلى الخارج من نافذته فتجعله رؤية اللافتات الوامضة المضاءة بمصابيح النيون فوق واجهة متجر

واقع إلى الناحية الأخرى من الشارع يشعر بشيء من العزاء. يمنحه ذلك الإحساسَ نفسَه إعلانٌ عن نوع من أنواع البيرة، أو عن محلّ بيتزا يعمل أربعًا وعشرين ساعة، وذلك أن هذه الأشياء تستحضر -بطريقتها الخاصّة الفريدة- وجودًا إنسانيًا مريحًا خلال ساعات الصباح المبكر التي تثير الذعر في النفس.

لقد نسي لو كوربوزييه هذا كله - مثلما ينساه المعماريون في أحيانٍ كثيرة.

- 6 -

يتّضح لنا من جديد أن الهفوات أمر متوقّع نظرًا لما في فهم حاجاتنا من صعوبة، ولأن من الصعب أيضًا تحويل هذه المعرفة إلى لغة غير ملتبسة في المخطّطات المعمارية. ما من صعوبة كبرى في إدراك أن إنارة غرفة من الغرف شيء حسن، وأن الحركة على السلم سهلة؛ لكن الأمر يصير أصعب كثيرًا عندما نريد تحويل هذا الإحساس الحدسي بـ«حُسن الحال» إلى فهم منطقي للأسباب الكامنة من خلفه. أن نصمم يعني أن نرغِم أنفسنا على نسيان ما نظن أننا نعرفه بالفعل، وعلى أن نفكّك تفكيكًا صبورًا تلك الآليات القائمة من خلف منعكساتنا وأن نقرّ بالغموض وبالتعقيد المحيّر في حركات نقوم بها كل يوم، كالضغط على مفتاح النور، أو إدارة صنبور الماء.

لا عجب إذًا في وجود مبانٍ كثيرة تمثّل شهادات محزنة على مقدار ما في معرفة النفس وفهمها من صعوبة وعسر. ولا عجب في وجود بيوت ومدن كثيرة جدًا فشل معماريوها في تحويل إدراكهم غير الواعي لما لديهم من احتياجات إلى بُنى تحتية يمكن الركون إلى قدرتها على تلبية احتياجات الآخرين.

إن سلوكنا مشوب بشذوذات وغرابات قادرة على إحباط

محاولات التوقّع غير المتروّية. فبدلًا من الجلوس في وسط الغرفة على كرسي وثير ذي ذراعين، من الممكن جدًا أن نقرّر أننا سنشعر براحة أكبر إن نحن جلسنا على كرسي صلب قائم عند الجدار. وقد نتجاهل وجود ممر أقامه من أجلنا المعماري الذي صمم المساحة المحيطة بالمبنى فنسلك دربًا مختصرة نختطّها بأنفسنا -تمامًا مثلما قد يجد أطفالنا متعة أكبر في اللعب عند مخرج التهوية المُركّب فوق موقف السيارات الكائن تحت الأرض بدلًا من استخدامهم منطقة لعب الأطفال المقامة لهذه الغاية.

تضل تصميماتنا المعمارية سبيلها لأن شعورنا بالرضا منسوج من خيوط رقيقة لا سبيل إلى توقّعها. فليس يكفينا أن تكون كراسينا مريحة، قادرة على حملنا، بل عليها أيضًا أن توفّر لنا إحساسًا بأن ظهورنا محميّة وكأننا -عند واحد من مستويات نفوسنا- لا نزال نحمل ما كان أسلافنا القدامى يخشونه من هجمات الضواري. وعندما نستخدم مداخل البيوت، يعجبنا منها ما له عتبة صغيرة أمامه، أو درابزين، أو مظلة، أو نسق بسيط من أزهار أو حجارة -هذه عناصر تساعدنا في توضيح شعورنا بأننا ننتقل من حيّز عام إلى حيّز خاص وتلطّف من حدة الترقب الذي يرافق الدخول إلى بيت أو الخروج منه.

لا يصيبنا -عامة- ألم مزمن عندما تكون المعالم الدقيقة في تصميم من التصاميم غائبة؛ كل ما في الأمر هو أننا نصير مرغَمين على بذل جهد أكبر من أجل مواجهة حيرتنا ونوبات الانزعاج التي تأتينا. ولكن، إذا سألنا أحدهم عما يحدث لنا، فقد لا نعرف كيف نحدّثه عما يضنينا في البيئة المحيطة بنا. وقد نلجأ إلى لغة «روحانية» فنتكلّم عن قلة الانسجام بين الأريكة والسجادة، وعن «المغناطيسية المشؤومة» المنبعثة من الباب، أو عن «الطاقة السلبية» النابعة من النوافذ -ليست

هذه المصطلحات الغامضة إلا تعويضًا عن الصعوبات التي تواجهنا عندما نريد تفسير انزعاجنا. فمع أن ما من شيء في إحساسنا إزاء الأماكن يمكن وصفه وصفًا صادقًا بأنه يخالف المنطق، فليس من الصعب أن نرى السبب الذي يجعلنا نفزع إلى «إضافات روحانية» لكي نضفي على ضيقنا المراوغ طابعًا ملموسًا نستطيع التعبير عنه.

على أن ذلك كله قابل دائمًا، في آخر المطاف، لأن يتتبعه المرء رجوعًا إلى شيء ليس أكثر غموضًا أو استغلاقًا من «قلة تعاطف المكان معنا»، أي إلى المعماريين الذين فاتهم أن يلقوا بالًا إلى ما في العقل البشري من غرابة فتركوا أنفسهم يقعون في غواية الرؤية التبسيطية لما قد نكونه بدلًا من الغوص في متاهة «من نحن» في حقيقة الأمر.

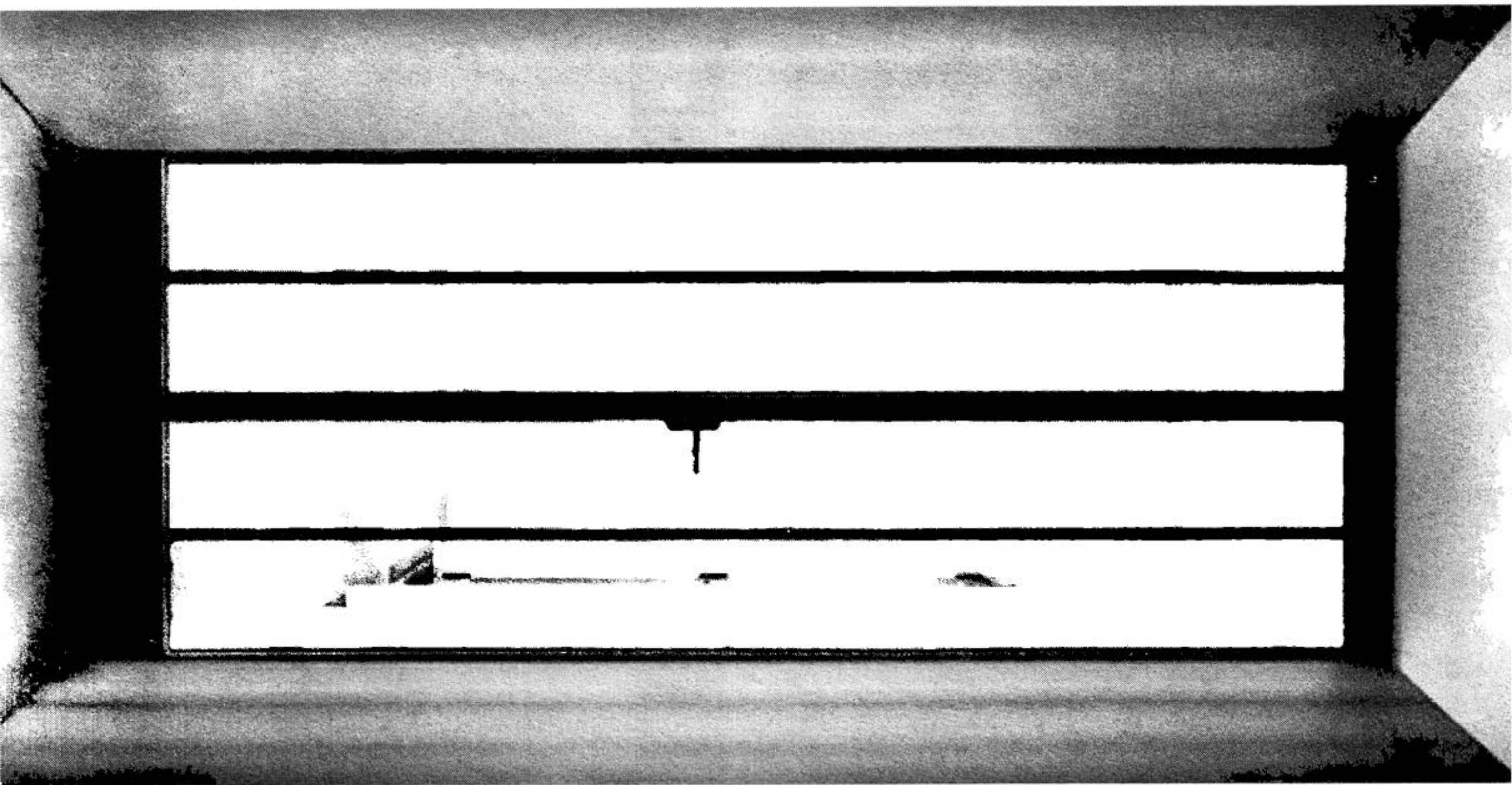
- 7 -

إن ما نراه من فشل المعماريين في ابتكار بيئات محيطة ملائمة لنا يعكس عدم قدرتنا على العثور على السعادة في ميادين أخرى من ميادين حياتنا. فمنتهى الأمر هو أن العمارة الرديئة تعبير عن فشل نفسي بقدر ما هي تعبير عن فشل تصميمي. وهذا ليس أكثر من مثال معبّر -من خلال المواد- عن النزوع نفسه الذي يقودنا، في ميادين أخرى، إلى الزواج من شخص غير صالح لنا، أو إلى اختيار عمل غير مناسب، أو حجز عطلة يتبين آخر الأمر أنها فاشلة: إنه نزوعنا إلى «عدم فهم» من نحن وما يحقّق رضانا.

في العمارة، كما في كثير غيرها، نتوسّع في البحث عن تفسيرات لمشكلاتنا ومتاعبنا، ونتمسّك بأهداف قليلة القيمة. نغضب في حين ينبغي علينا إدراك أننا حزانى، ونخرّب شوارع عتيقة في حين يتعين علينا بدلًا من ذلك أن نُدخل إليها أنظمة صرف صحي ملائمة وأن نضع فيها مصابيح تنيرها. نتعلم من أسَانا دروسًا غير صحيحة في حين

نبحث عبثًا عن منابع الرضا.

على النقيض من هذا، تكون الأماكن التي ندعوها جميلة ثمرة عمل أولئك المعماريين النادرين الذين لديهم من التواضع ما يؤهّلهم لعدم التقصير في مساءلة أنفسهم عن رغباتهم وطموحاتهم، أولئك الذين لديهم القدر الكافي من المثابرة والعناد من أجل ترجمة لحظات إدراكهم العابرة لمعنى الفرحة ضمن مخططاتهم المنطقية -مزيجٌ يُمكّنهم من ابتداع بيئات تلبّي احتياجاتٍ ما كنا أبدًا مدركين إدراكًا واعيًا أنها احتياجاتنا نحن.



٧١- وعود هذا الميدان



- 1 -

حقلٌ في بقعة إلى جوار مدينة ظلَّ بضعة ملايين من السنين غافيًا تحت طبقة ثخينة من جليدٍ. ثم أتت جماعة من بشر لهم فكوك سفلية متقدّمة، فاستقرت فيه وأوقدت نيرانها وصارت تقدِّم من حين لآخر، على منصة حجرية، أضحيات حيوانية لآلهة لا نعرف عنها شيئًا. انقضت آلاف السنين. اختُرع المحراث، ثم بُذرَ القمح والشعير. صار الحقل ملكًا لرجال الدين، ثم صار حقل الملك، ثم صار حقل التاجر، ثم صار آخر الأمر حقل فلاح تلقّى من الحكومة قدرًا سخيًا من المال، حتى يتنازل عنه فتنمو فيه مجموعة متعدّدة الألوان من زهور صفراء وأقحوانات كبيرة الأعين وزهرات البرسيم الخضراء.

عاش هذا الحقل حياة حافلة بالحوادث. ففي الحرب، طارت من فوقه قاذفة قنابل ألمانية ضلّت الطريق إلى هدفها. توقّفت سيارات أثناء سفرات طويلة لكي ينزل منها الأطفال ويتقيأوا عند حافته. استلقى فيه أشخاصٌ في الأمسيات، وتساءلوا إن كانت الأضواء في السماء فوقهم نجومًا أو أقمارًا اصطناعية. تجوَّل فيه علماء الطيور جواربهم بلون الشوفان باحثين عن جماعات من طائر الحميراء ذي اللون الأسود. أتى زوجان نرويجيان في جولة على الدرّاجات في أنحاء الجزر البريطانية فخيَّموا فيه لقضاء الليل. وفي خيمتَيْهما، غنّوا «آنِه كنوتسدوتر» و«ميلوم باكار أوغ برغ». تجوّلت فيه الثعالب. وانطلقت الفئران في جولات استكشافية. وظلّت الديدان مختبئة.

لكن زمان هذا الحقل قد انتهى. فسرعان ما سوف تصير بقعة نباتات الهندباء تلك غرفةَ معيشة في البيت رقم 24. وعلى مسافة أمتار قليلة، بين شقائق النعمان، سيقوم كراج البيت رقم 25. وهناك، عند الأزهار

الوردية والبيضاء، سيكون موضع غرفة الطعام حيث سيخوض ذات يوم شخص لم يولد بعد جدلًا مع أبيه وأمه. وفوق السياج، ستكون غرفة أطفال رسمت تصميمها امرأة تعمل على الكمبيوتر في مكتب مكيَّف الهواء قائم في جزيرة أعمال على مقربة من طريق سريع. رجل في مطار في الناحية الأخرى من العالم سوف يشتاق إلى أسرته ويفكر في بيته الذي أُرسيت أساساته هناك، حيث تلك البركة الصغيرة. وسوف تحاول قرية غريت كورسبي كل ما وسعها لكي تحمل سمات زمانها، ولكي تبرهن على ضرورة وجودها. لن يُقال بعد ذلك شيء عن الأزهار والرحلات، ولا عن ليلة صيف طويلة صدحت فيها نغمات أغنية «ميلوم باكار أوغ برغ».

ـ 2 ـ

كثيرًا ما يحدث أن يكون بناء مبانٍ جديدة شيئًا أشبه بعملية تدنيس، لأنه يعني ولادة أحياء أقل جمالًا من الحقول التي كانت من قبلها.

عادةً ما نقبل هذه المعادلة طائعين مذعنين، مهما تكن معادلةً مرّة. إن هذا الرضوخ من جانبنا ناجم عن «السلطة» التي تستطيع المباني اكتسابها من خلال حقيقة بسيطة هي حقيقة وجودها نفسه. كتلتها، وصلابتها، وانعدام ما يشير إلى أصلها، فضلًا عما في إزالتها من صعوبة وتكاليف... تمنحها هذه الأمور كلّها حضورًا يصعب الاعتراض عليه مثلما يصعب الاعتراض على وجود جبل أو جرف قبيح.

هذا ما يجعلنا نمتنع عن طرح أسئلة شديدة الأهمية لها أبعاد سياسية على مبنى برجي، أو على قرية «قديمة» جديدة، أو فيلا ضخمة عند ضفة نهر: «من فعل هذا؟»؛ على أن تحرّي العملية المفضية إلى نشوء المباني يكشف عن أن النتائج الرديئة لا تكون على الدوام قابلة لأن نعزوها إلى مشيئة الرب، أو إلى أية ضرورات لا مفر منها، اقتصادية

كانت أو سياسية، ولا حتى إلى رغبات أصر عليها المشترون، أو إلى «أعماق جديدة» من الحرمان البشري، لأنها لا تكون أكثر من مزيج وضيع من الجهل والجشع وقلة الطموح، والمصادفة أيضًا.

يكون مشروع تطوير عمراني يخرّب عشرة أميال مربعة من الطبيعة ثمرة عمل حفنة أشخاص ليسوا على قدر متميّز من الضلال أو سوء النية. قد تكون أسماءهم ديريك أو مالكوم أو هوبرت أو شيغرو، وقد يحبّون الغولف والحيوانات، لكنهم قادرون -في غضون بضعة أسابيع- على وضع خطط تكون نتيجتها تخريبًا كبيرًا للمكان يدوم ثلاثمئة سنة، أو أكثر.

إن النوع نفسه من التفكير المبتذل الذي لا ينتج في الأدب شيئًا أسوأ من كتب ضعيفة ومسرحيات مضجرة، قادرٌ عند تطبيقه في ميدان العمارة على أن يُخلّف جروحًا مرئية حتى من الفضاء الخارجي. فالعمارة الرديئة أغلاط متجمّدة مكتوبة بحروف ضخمة. لكنها ليست أكثر من أغلاطٍ! وعلى الرغم من كثرة سقالات البناء، والأسمنت، والضجيج، والمال، والهدير مما يصاحب عادة ظهور المباني الجديدة، فإن الأمر كله لا يستحق أن نعيره اهتمامًا أكثر من أي تخبط أو ارتباك في أي ميدان آخر من ميادين الحياة. علينا ألا تفزعنا وضاعة العمارة أكثر مما تخيفنا القوانين غير المنصفة أو المجادلات التي لا معنى لها.

وعلينا أيضًا أن نتنبّه إلى إمكانية تغيير ما بُني. فما من نصٍّ مقرّرٍ مسبقًا يحدّد اتجاه البلدوزرات أو الروافع. وحين نبكي كثرة الفرص الضائعة، علينا الانتباه إلى أن ما من شيء يستطيع إرغامنا على هجران اعتقادنا بالحضور الدائم لإمكانية تشكيل الظروف تشكيلًا جديدًا من أجل الوصول إلى ما هو أفضل.

- 3 -

ما من شك أبدًا في أنه ما كان مقدَّرًا لأجزاء بعينها من لندن أن تصير قبيحة مثلما صارت. فبعد أن أتى حريق على المدينة كلّها تقريبًا («الحريق الكبير») في شهر أيلول من سنة 1666، قدّم كريستوفر رِن للملك تشارلز الثاني خططًا لإعادة بناء العاصمة، بحيث تصير فيها شوارع عريضة وساحات وجادات جميلة متناظرة، فضلًا عن شبكة طرق متّسقة وواجهة نهرية كبيرة. كان ممكنًا أن تحظى لندن بشيء من عظمة باريس أو روما؛ ولعلّه كان ممكنًا أن تصير مدينة أوروبية عظيمة، لا امتدادًا متراميًا منبئًا بما رأيناه بعد ذلك في لوس أنجلوس ومكسيكو ستي. أثنى تشارلز الثاني على جمال مخطّط رِن، وعلى ما كان واضحًا فيه من ذكاء وحكمة. لكن تقرير ما سوف يجري بعد ذلك ما كان في يد الملك وحده: كان مفتقرًا إلى السلطة المطلقة، وكان لا بد له من استشارة مجلس المدينة الواقع تحت هيمنة تجّار منشغلي البال بعائداتهم الضريبية، وبصعوبة التوفيق بين طموحاتهم المتضاربة في شأن ملكية العقارات. تولّى تقييم أفكار رِن فريق من المفوضين عيّنه ذلك المجلس، فكان قراره أن المخطط مُفرطٌ في تعقيده. كان للخوف وللنزعة المحافظة اليد العليا فلم يأتِ شهر شباط من السنة التالية حتى صار المخطط في حكم الميت، واعتُبرت جادات رِن العريضة خيالًا محضًا، وتُركت لندن نفسها تحت رحمة مصالح أولئك التجار الذين كرهوا أن يتخلّوا عن جزء من أرباحهم السنوية، فكانوا مسرورين بأن يحكموا على المدينة بحال من وضاعة الشأن استمرت ثلاثة قرون، بل أكثر.

- 4 -

يكون ما في العمارة الرديئة من طبيعة مشروطة بظروفها بائنًا إلى حد لا يقلّ وضوحًا عما سبق عندما ننظر إلى الخرائط القديمة للضواحي اللندنية، فنرى أن ما صار الآن أميالًا ممتدة من عمران

كريستوفر رِن، «خطة من أجل مدينة لندن»، 1666

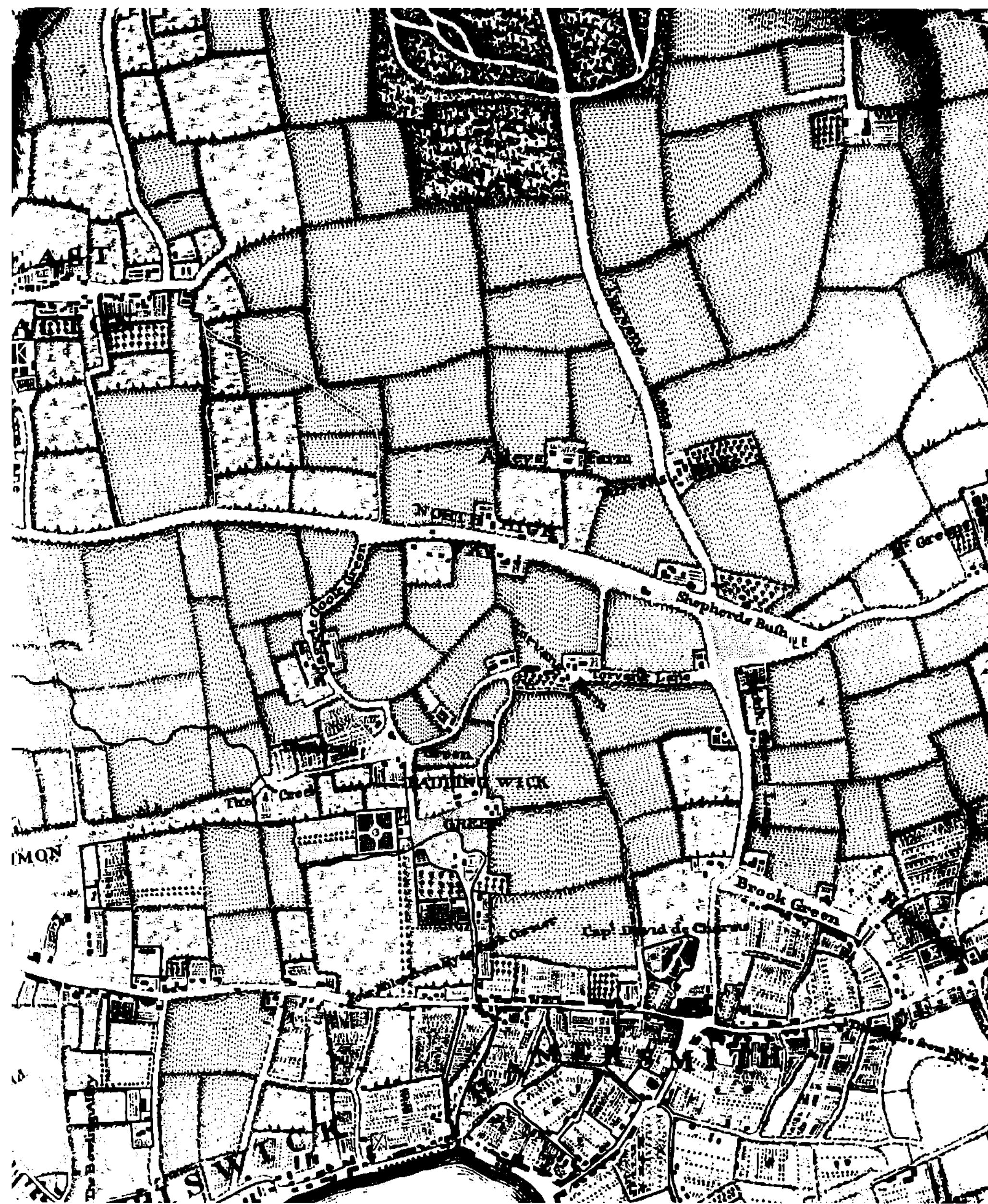
ليس أكثر من مصيبة حقيقية، إذ كان ذات يوم مساحات من الأشجار المثمرة والمروج المفتوحة. كانت في «وايت سيتي» مزارع؛ وفي «ويلزدن جنكشن» بساتين تفاح. وأما الأرض التي عليها تلك الأشكال المشوّهة التي نراها الآن في «شبردز بوش» و«هارلزدن» فقد كانت أول الأمر ميدانًا مفتوحًا على كل احتمال... كانت أرضًا يمكن أن تقام عليها شوارع تضاهي شوارع باث وإدنبره.

لا تبدو هذه الفكرة مبالَغة صرفًا. إلا لأننا نتردّد في تخيّل أن رقعة أرض عادية لا يحدث فيها أي شيء مهم (اللهم إلا ذلك التوالد البطيء لأجيال من أشجار التفاح البرّي الحامض) يمكن أن تقوم عليها واحدة من أعظم البقاع الحضرية في العالم -»هلال ملكي» آخر، أو «تشارلوت سكوير» أخرى. فنحن نزّاعون إلى التورط في سلسلة من الفرضيات غير المنطقية التي تحول بيننا وبين مطالبتنا العمارة بأن تقدم لنا المزيد: ننطلق من افتراض مفادُه أن من المُقدّر للجمال الذي تصنعه يد الإنسان أن يوجد في نَواحٍ بعينها من العالم، لا في غيرها؛ وكذلك أن المباني والإنشاءات العظيمة في المدن من صنع أشخاص مختلفين عنا اختلافًا جذريًا، وأعظم منا كثيرًا. نخال أيضًا أن إقامة المباني الرائعة لا بد أن تكلّف مالًا يزيد كثيرًا جدًّا عما تكلّفه إقامة العمائر البشعة التي عادة ما نراها تحتل الأماكن التي كان ممكنًا أن تحتلها عمارة بالغة الجمال.

وأما في حقيقة الأمر، فقد كانت تلال باث خالية من كل ما من شأنه أن يكون واعدًا بشيء متميز قبل أن يأتيها جون وود الأكبر. وقبل أن يضع جيمس كريغ مخطّطه لبناء «نيو تاون»، ما كان هناك شيء واعد في الأراضي الممتدة على مقربة من منطقة نورث لوتش المستنقعية التي صارت قلب مدينة إدنبره في العصور الوسطى. كان

كل واحد من هذين الموقعَيْن أرضًا عادية لا شيء فيها غير أعشاب وأغنام وأقحوان، فضلًا عن أسراب بعوض مفترسة في حالة إدنبره. وحتى لا يراودنا إغراء نقل فرضياتنا القدَرية عن العظمة من الأماكن إلى الأشخاص، علينا ملاحظة أن وود وكريغ ما كانا صاحبَيْ عبقرية فريدة، مع أن كلًا منهما كان يتمتّع بمخيلة خصبة وبقدر غير قليل من المثابرة والإصرار. فالساحات، والمناطق السكنية، والجادات التي أقاماها كانت كلّها مصمَّمة وفق مبادئ معروفة جيدًا منذ أجيال. إلا أن كل واحد من هذين الرجلين كان يدفعه تطلّعٌ إلى نقل «مدينة أسطورية» إلى حيّز الوجود، إلى ابتداع «أثينا جديدة» أو «أورشليم جديدة»، فأكسبه هذا الطموح ثقة وثباتًا كافيين لتذليل عقبات عملية كثيرة جدًا اعترضت تحويل الحقول الخضراء إلى شوارع جذابة جميلة. قد يكون مبالَغة مضللة اقتناعنا بوجود «قدَر خاصٍّ»، أو بوجود لحظة فريدة في التاريخ، لكنه يوفّر أيضًا وسيلة لا يُستغنى عنها (وبالتالي فهي ليست بالوسيلة غير المربحة) لضمان أن يحظى الجمال بفرصة تسمح له بأن يسود.

لعلّ من الممكن أيضًا اتخاذ المال عذرًا مُحِلًّا من تلك الذنوب! صحيح أن تكلفة إقامة «أهِلّة باث» و«نيو تاون» في إدنبره ما كانت قليلة، لكن الظنّ بأن من شأن موازنة فقيرة أن تحكم على مبنى من المباني بأن يكون قبيحًا ليس إلا اتهامًا غير منصف بأن ضعف الإلهام ناتج عن الفقر –من شأن زيارة إلى الضواحي الثرية في الرياض، أو إلى بيوت أصحاب المتاجر في مدينة سيينا القديمة في إيطاليا، أن تكون شاهدًا يدحض هذه الظنون دحضًا سريعًا موجعًا. لقد ضاق لو كوربوزييه ذرعًا لكثرة ما سمعه من أن ما من مدن عظيمة يمكن بناؤها في الزمن الحديث نتيجة عدم توفّر الأموال الضرورية لذلك، فتساءل



وعد «شِبرد بوش»

جون روك، «نظرة إلى لندن وإلى عشرة أميال من حولها»، 1746

متهكمًا: «أوَليست لدينا الوسائل اللازمة؟ لقد تدبَّر لويس الرابع عشر أمره بالمعاول والمجارف... وكانت مُعدّات هاوسمان بسيطة أيضًا: المجرفة، والمعوَل، والعربة، العربة اليدوية؛ إنها الأدوات البسيطة التي كانت موجودة عند الناس جميعًا قبل عصر الآلات». لا تترك لنا الروافع والحفارات واللحام والأسمنت سريع التصلب فرصة لأن نلقي باللائمة إلا على ما بنا من نقصٍ وقلّة حَوْل».

- 5 -

اسألوا شركة التطوير العقاري عن نوع البيوت التي سوف تُقام في الحقل الذي وقع عليه الاختيار، وسوف ترسل لكم نشرة تسويقية ذات ورق صقيل ترون فيها خمسة من أنماط البيوت المختلفة التي يحمل كل منها اسم ملك إنكليزي. يتميّز نموذج إليزابيث الثانية بمقابض أبواب من الكروم وفرن من الستانلِس ستيل؛ وأما نمط جورج الخامس ففيه غرفة طعام ذات عوارض من الألياف الزجاجية وسقف «نيوم آرتس آند كرفتس»؛ وأما هنري الثامن فهو مقام وفق الأسلوب التيودوري الجديد، بكل تأكيد.

وإذا وجدنا، بعد تصفّح تلك النشرة الإعلانية الرشيقة، أننا لا نزال راغبين في التساؤل عن مظهر تلك البيوت، فمن شبه المؤكد أن تجيبنا شركة التطوير العقاري بحجة مألوفة لها مظهر الحجة الدامغة: لطالما كانت هذه البيوت تُباع سريعًا وبكميات كبيرة. يذكّرنا هذا تذكيرًا صارمًا بأن تقليلنا من شأن تصميماتهم يعني تجاهلنا المنطق التجاري ومحاولتنا أن ننكر على الآخرين حقهم الديمقراطي في تقرير ما يعجبهم، وهذا ما يجعلنا في مواجهة الفكرتين الأكثر نفوذًا وتأثيرًا في مدنيّة اليوم: المال والحرية.

إلا أن ذلك الدفاع غير بريء من العيوب التي ظهر لي بعضها

واضحًا عندما طرت إلى اليابان في طريقي إلى قرية «هويستنبوخ» وإلى «الريوكان». كنت جالسًا في مقعد إلى جوار النافذة، غير قادر على النوم، وفي الخارج تبدو الدائرة القطبية برّاقة مضيئة، فرحت أقرأ في كتاب عنوانه «مباهج الأدب الياباني» (1988)، من تأليف الأميركي دونالد كين المتخصّص باليابان.

قال كين في كتابه إن الحسّ الجمالي لدى اليابانيين مختلف اختلافًا حادًّا عما لدى نظرائهم من الغربيين: تهيمن عليه محبّة عدم الانتظام بدلًا من التناظر، ومحبّة الزائل بدلًا من السرمدي، والبسيط بدلًا من المزخرف. ليست أسباب هذا عائدة إلى المناخ ولا إلى الجينات -هكذا يضيف كين- بل هو ثمرة ما أنتجه الكتّاب والرسامون والمنظّرون الذين كان لهم دور نشط في تشكيل الحِسّ الجمالي عند أمّتهم.

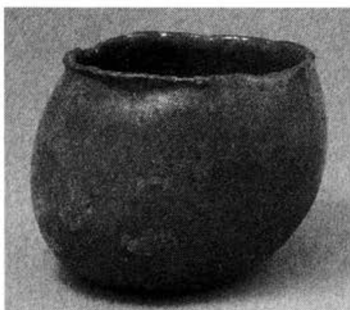
فخلافًا للاعتقاد الرومانسي بأننا نركن ركونًا طبيعيًا إلى فكرة صحيحة عن الجَمال، يبدو أن ملَكاتنا البصرية والانفعالية في حاجة إلى توجيه خارجي دائم يُعينُها على تقرير ما ينبغي أن تهتم به وقدره عاليًا. و«الثقافة» هي الكلمة التي أطلقناها على تلك القوة التي تساعدنا في تحديد ما ينبغي أن نركز عليه ونجد فيه قيمة من بين أحاسيسنا الكثيرة.

وفي اليابان، عمل الشعراء وكهنة مذهب زن خلال العصور الوسطى على توجيه اليابانيين إلى عدد من جوانب العالم يحدث كثيرًا أن يتغاضى الغربيون عنها، أو أن يكتفوا بإعارتها اهتمامًا عارضًا: أزهار الكرز، ومصنوعات خزفية مشوَّهة الأشكال، وحجارة مخدوشة، وطحالب، وقطرات مطر تتساقط على أوراق الأشجار، وسماء الخريف، وقرميد السقوف، وخشب غير مُلمَّع. ظهرت لدى اليابانيين كلمة «وابي» التي ليس لها أي مقابل مباشر في أية لغة غربية

(هذا ما له دلالته أيضًا!). إنها كلمة تضاهي بين الجمال والأشياء البسيطة الزائلة، غير المدّعية، غير المنمَّقة. إن هناك «وابي» يستمتع به المرء إذا أمضى أمسيته وحيدًا في كوخ في الغابة مصغيًا إلى صوت المطر. وهناك «وابي» في مجموعة خزفيات عتيقة غير منسجمة، وكذلك في الدلاء العادية، وفي جدران عليها بقع، وفي حجارة خشنة تناوشتها عوامل الطقس وغطتها الطحالب والأشنيات. وأما الألوان التي فيها «وابي» أكثر من غيرها، فهي الرمادي والأسود والبني.

إن تعمُّقَنا في الجماليات اليابانية وتطويرنا قدرًا من تقبّل جوّها قادران على مساعدتنا في الاستعداد ليوم نرى فيه (في متحف للسيراميك، على سبيل المثال) أوعية شاي تقليدية من صنع الفنان هونامي كويتسو. سوف نصدّق عندها أن هذه القطع المعروضة ليست مجرّد كتل غريبة من مادة لا شكل لها؛ تمامًا مثلما يمكن أن يصدق ذلك من له إرث من التأمّل في جاذبية الـ«وابي» عمره ستمئة عام. سنكون قد تعلّمنا كيف نقدّر أشكالًا من الجمال لم نولد معتادين رؤيتها. وفي مجرى هذه العملية، سنخرق المفهوم التبسيطي الذي ينشط في الترويج لـ«البيوت البلاستيكية»، أي المفهوم القائل بأن ما يجده الشخص الآن جميلًا ينبغي أن يكون حدًّا نهائيًّا لكل ما يمكن أن يعجبه أبد الدهر.





في سنة 1900، سافر الروائي الياباني ناتسومي سوسيكي إلى إنكلترا فلاحظ هناك، بقدر من الدهشة، قلة ما يعجب أهل البلاد من الأشياء التي وجدها جميلة: «ضحكوا مني ذات مرة لأنني دعوت أحدهم إلى 'مشاهدة الثلج'. وفي مرة أخرى، حدّثتهم عن مدى تأثر نفوس اليابانيين بالقمر، فاستبدّت الدهشة بمن يسمعونني... دعيت أيضًا إلى اسكوتلندة للإقامة في بيت فخم هناك. وذات يوم، عندما خرجت في نزهة إلى الحديقة مع صاحب البيت، قلت له إن الممرّات بين صفوف الأشجار مكسوة كلّها بطبقة كثيفة من الطحالب. قلت هذا على سبيل المديح، وقلت إن الممرّات قد اكتسبت مظهر القِدَم الرائع. لكن مضيفي أجابني بأنه سوف يطلب قريبًا من البستاني إزالة تلك الطحالب».

لقد كان هناك دائمًا -بالطبع- غربيون قلائل وجدوا جمالًا في قطع خشنة من الخزف أو سَرَّهم ظهور بقع من الطحالب. لكنه يظلّ صعبًا أن يروّج المرء لهذه الميول ضمن ثقافة متّجهة إلى تفضيل فيلات بالاديو وبورسلين مدينة دِلفت. وقد يسخر الناس منا إلى حد يجعلنا نلتزم الصمت عندما نحاول امتداح ظاهرة تعوزنا الكلمات اللازمة لوصفها. وقد نمارس نوعًا من الرقابة على أنفسنا حتى لا نمنحهم هذه الفرصة. بل من الممكن ألّا ننتبه إلى أننا نطفئ ما في أنفسنا من فضول وحبّ اطلاع عندما نميل إلى تجاهل أن لدينا شيئًا نقوله إلى أن نعثر على من يكون راغبًا في سماعه.

ومع أننا نسخر ممن يبدون حماسة جمالية زائفة طمعًا في كسب احترام الآخرين، فإن المَيْل المعاكس قمين بأن يثير إحساسًا أقوى بالأسف لأننا -في تلك الحالة- نقمع مشاعرنا الحقيقية حتى لا نبدو متفرّدين أو غريبي الأطوار. قد نظل صامتين من غير تعبير عن إعجابنا

بالنرجس البرّي، مثلًا، إلى أن نقرأ عن أن ووردسوورث قد عبّرَ عن عاطفة مماثلة؛ أو قد نكبُت ولَعنا بطقوس «مشاهدة الثلج» اليابانية الجادّة الوقور إلى أن يؤكّد لنا ناتسومي سوسيكي إلى أن هذا جدير بالإعجاب.

فالكتب والقصائد واللوحات هي ما يمنحنا -أكثر الأحيان- ثقة تسمح لنا بأن نتعامل تعاملًا جادًّا مع مشاعر في أنفسنا قد لا نفكّر في الإقرار بها من غير ذلك. أشار أوسكار وايلد إلى هذه الظاهرة عندما قال متفكّهًا ساخرًا إن لندن ما كان فيها ضباب قبل أن يبدأ ويسلر رسم نهر التايمز. وعلى غرار ذلك، فلعل الحجارة العتيقة ما كان فيها جمال لافِت قبل أن يبدأ شعراء اليابان وكهنتها الكتابة عنها.

إن ردة فعل المطوّرين العقاريين الغريزية المدافعة عن الأذواق القائمة الآن تمثّل -في صميمها- إنكارًا لقدرة بني البشر على محبة أي شيء لم ينتبهوا إليه بعد. لكن استجابتهم هذه، (مع أنها تلعب على وتر الحرية)، تحاول إخفاء حقيقة أن الإنسان لا يستطيع أن يختار اختيارًا صائبًا من غير أن يعرف ما هو متاح لكي يختار منه.

علينا تذكُّر دروس حدائق الطحالب والقطع الخزفية الخشنة عندما ننظر، في مرة قادمة، إلى كتلة سكنية مقامة على طراز عتيق. وينبغي أن نكون أحرارًا في تخيّل كم يمكن أن ينشأ ويتطوّر من أذواق لو وضعت أنماط جديدة أمام أعيننا ولو وضعت كلمات جديدة في مفردات قاموسنا. وهذا لأن جملة كبيرة من موادّ وأشكال كانت موضع تجاهل حتى الآن يمكن أن تكشف لنا عما فيها من خصائص شريطة أن تُمنع «الحالة القائمة» من طرح نفسها قسرًا على أنها «نظام الأشياء» الطبيعي الأبدي.

فبعد أن يطّلعوا على المجموعة الحقيقية لأنماط العمارة اطلاعًا وافيًا، يمكن أن يتحوّل المشترون المحتمَلون لبيت ذي قرميد أحمر

مقام على النمط «النيو تيودوري» إلى تفضيلات أخرى تتجاوز ما كان لديهم في الأصل من رغبات. بل إن من الممكن أيضًا أن يفاجئ بعض الناس أنفسهم بأن يعبّروا عن اهتمامهم بعلبة أسمنتية ذات مظهر «وابي» فَجّ لأنهم صاروا، بعد جولة تثقيف جمالي، يملكون تقبُّلًا حديث العهد لفضائلها ما كان لديهم من قبل.

- 6 -

حتى لا يثير في نفوسنا اليأس تفكيرنا في مقدار ما هو ضروري من أجل إحداث تطوّر حقيقي في الذوق، قد يكون علينا تذكير أنفسنا بمدى تواضع الوسائل التي تحقّقت بها ثورات جمالية سابقة.

فعادة ما كان كافيًا ظهور بضعة مبانٍ جديدة، وكتاب في العمارة، حتى يجد الآخرون أمامهم نماذج صالحة لأن تُتّبَع. فقد أشار نيتشه إلى أن التطوّر الذي يشار إليه بمصطلح «النهضة الإيطالية» المهيب، ذلك التطوّر الذي قد يُخيّل لنا أنه كان صنيعة ما لا يُحصى عدده من الفاعلين النشطين، كان في حقيقة الأمر ثمرة عمل نحو مئة شخص فقط؛ في حين أن التطوّر المتّصل بالنهضة الإيطالية -أي ذلك التطوّر الذي تدعوه الكتب المدرسية «الولادة الجديدة للنزعة الكلاسيكية»- ما كان معتمدًا إلا على عدد صغير جدًّا من الدعاة: مبنى واحد هو «مستشفى فاوندلينغ» الذي صمَّمه بروتسي، ورسالة واحدة كتبها ليوني باتيستا ألبرتي وكان عنوانها «*عشرة كتب في العمارة*» (1452). كان ذلك كافيًا لإدخال حسٍّ جمالي جديدٍ إلى العالم! وكان كتابٌ واحد لكولن كومبيل اسمه «*فيتروفيوس بريتانيكوس*» (1715) كافيًا لأن يترسّخ أسلوب بالاديو في المشهد المعماري البريطاني، تمامًا مثلما استطاع نحو مئتي صفحة من كتاب لو كوربوزييه «*نحو عمارة*



تعلّم إدراك ما في الأسمنت العاري من سحر:

معماريو مارتي - مارتي، بيت، فورالبرغ، 1999

جديدة» تقرير ظهور شطر كبير من البيئة المبنية في القرن العشرين. هذا فضلًا عن أنه كان لمباني محددة مثل: -شرودر هاوس، وفارنشوورث هاوس، والبيوت النماذج(٤) في كاليفورنيا أثرٌ غير متناسب أبدًا مع حجمها أو مع تكلفتها.

في هذه الانتقالات الضخمة جميعًا، كان إصرار «المحرّكين الأوائل» وعنادهم مهمًا بقدر ما كانت الموارد المتوفّرة بين أيديهم مهمة. لقد كان ثَوْريّو العمارة الكبار مزيجًا مركبًا من القدرات الفنية والمهارة العملية. عرفوا كيف يرسمون، وكيف يفكّرون؛ لكنّهم عرفوا أيضًا كيف يسحرون ويستدرجون ويهدّدون ويصبرون ويقومون بكل ما يلزم، ويضعون خططًا متأنّية مع زبائنهم ومع السياسيين. وبما أن أيام الحكم المطلق قد ولّت (لم يكن لو كوربوزييه آخر من أشار إلى هذه الحقيقة متحسّرًا)، فإننا ما عدنا قادرين على فعل ما كان يفعله لويس الرابع عشر الذي كان يكفيه أن يشير بيده إلى المباني حتى تتمّ إزالتها كأنها محض ألعاب مما يبنيه الأطفال.

ففي زمن صار أكثر ديمقراطية وجَمعية، يتعيّن على المعماريين أن يصيروا فنانين في التعامل مع اجتماعات اللجان لكي يفعلوا ما فعله تشارلز هولدن الذي نجح (مع فرانك بيك) في إقناع الحكومة البريطانية التي كان لديها نفور غريزي من العمارة الجادّة بأن توافق على تصميمات إبداعية لعدد من محطات قطار الأنفاق في لندن.

---

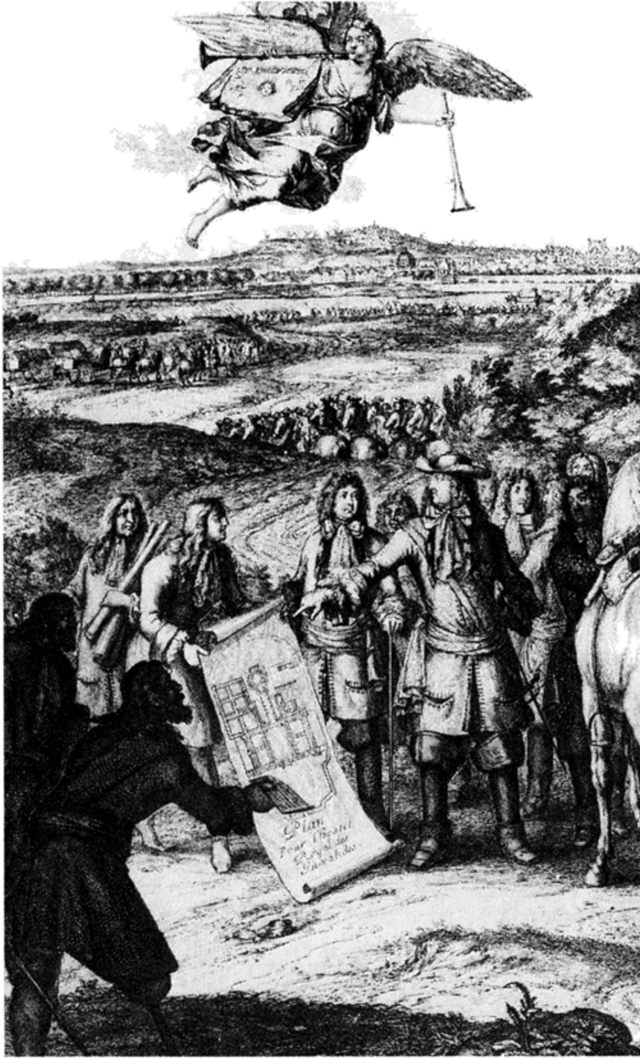
(4) Case study houses: هي بيوت عبارة عن نماذج تجريبية بنيت في أمريكا، مموَلة من مجلة الفن والعمارة والتي كُلف بتصميمها وبنائها بعض أشهر المعماريين لتكون نماذج لبيوت عملية وغير ذات كلفة، من أجل استيعاب الازدهار في حركة الإسكان بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية وعودة مايقارب ٢ مليون جندي إلى أمريكا.

إن لدى لو كوربوزييه عبارة ذكية: «علينا أن نتذكّر دائمًا أن سلطات المدينة هي التي تقرّر مصيرها».

- 7 -

يصعب العثور على اتهامات موجّهة إلى العمارة أكثر قسوة من ذلك الحزن الذي يداهمنا مع وصول البلدوزرات؛ وهذا لأن أسَانا يتعزز -في كل مرة تقريبًا- بفعل نفورنا مما سوف يُبنى بأكثر مما يعززه نفورنا من فكرة البناء في حد ذاتها.

عندما أتت جماعات من العمال من أجل تحديد معالم مخطّط «أهِلّة باث» أو «نيو تاون» في إدنبره، وراحوا يشقّون طريقهم عبر شجيرات توت العليق ويغرسون قضبان القياس في الأرض، ما كان عددُ من أبكاهُم الخراب الوشيك كبيرًا. ما من شك في أن البقعة التي ستصير شوارع ومناطق سكنية كانت فيها بضع شجرات عتيقة نبيلة؛ وما من شك في أنها كانت تضمّ أيضًا أوكار ثعالب وأعشاش طيور أبي الحناء؛ لكن تلك الموجودات كلها استسلمت أمام المنشار والمجرفة، فلم يُصِب ذلك قاطني المنطقة السابقين بأكثر من أسى عابر لأن ما خُطِّطَ له أن يكون في ذلك المكان كان واعدًا بعَوَض أكثر من كافٍ. كان هناك بديل ملائم عن حقل الأقحوان في ساحةِ سانت جيمس؛ وصار في كالتون هيل جمالٌ من نوع لا تستطيع شجرة أن ترقى إليه. وكان في «الهلال الملكي» صفاءٌ لا يستطيع جدولٌ مضاهاته. هذا ما أشار إليه ويليام موريس عندما قال: «لو عشنا في البندقية في باكورة أيامها، ورأينا بحيراتها الشاطئية المستنقعية -بقع مائية بلون الطين لا تزال أمثالها مرئية على أطراف المدينة»، لو رأينا هذا كله يتحوّل إلى شوارع وأقنية ورأينا «جزيرة صغيرة تظهر بعد جزيرة صغيرة أخرى، لما كرهنا ذلك أبدًا». وما كان لنا أن نحزن كثيرًا -كما رأى موريس-



تستفيد العمارة من الحكم المطلق:

لوحة منقوشة يظهر فيها لويس الرابع عشر آمرًا ببناء مجمّع «ليزنفاليد» في سنة 1672.
اللوحة ل- ر. بونار؛ وقد أوردها لو كوربوزييه في كتابه «*مدينة الغد وتخطيطها*»
الصادر سنة 1925: كان قادرًا على القول، 'نريد هذا' أو 'بهذا نكون مسرورين'!.

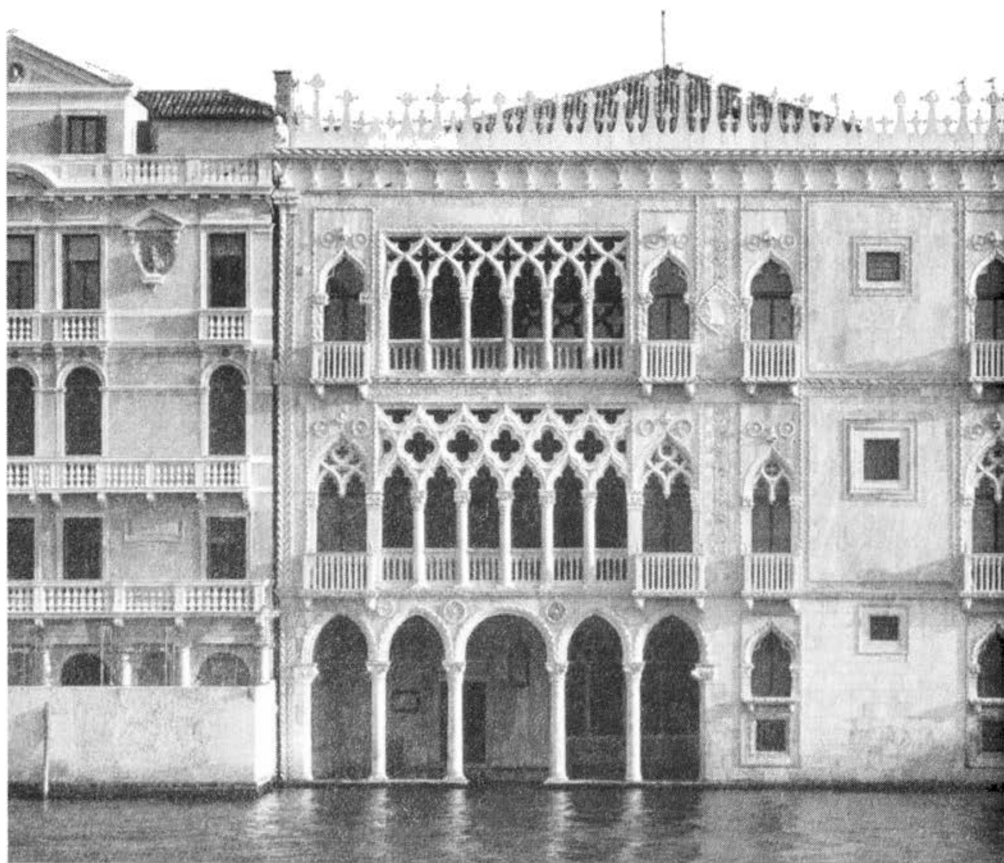
إن رأينا «أكسفورد تزحف شمالًا منطلقة من مكان نشأتها الأول في أوزني... ورأينا الكلّيات العظيمة والكنائس النبيلة تخفي، سنة بعد سنة، مزيدًا من أعشاب منطقة أكسفوردشاير وأزهارها البرية.

إن من حق الحقول علينا ألا تكون بيوتنا بأقل من الأرض البكر التي قامت عليها. ومن حق الديدان والأشجار علينا أن تقف المباني التي نقيمها من فوقها كأنها وعود بأسمى أنواع السعادة وأكثرها ذكاء.



لو رأينا هذا كلّه يتحوّل إلى شوارع وأقنية ورأينا جزيرة صغيرة تظهر بعد جزيرة صغيرة أخرى، لما كرهنا ذلك أبدًا.

البحيرات الشاطئية الضحلة المحيطة بمدينة البندقية



جيوفاني وبارتولوميو روون، كا دورو، البندقية، 1430

شكر وتنويه

شكرٌ خاصٌّ لكلٍّ من: سايمون بروسر، وجولييت ميتشل، وفرانشسكا مين، وهيلين فريزر، وتوم ويلدون، وستيف ماركينغ، وميري جين جبسون، وثوماس مانس، وليزا سيوكور، وجوانا نييمير، وكيلفن موراي، وميريام كروس، ودوروثي ستريت، ودان فرانك، ونيكول آراجي، ونيل كرومبي، وكارولاين داوناي، وشارلوت، وصامويل.

يودّ كلٌّ من المؤلف والناشر أن يعبّرا عن امتنانهما للمؤسسات والأفراد جميعًا ممن تفضّلوا مشكورين بتقديم المادة الفوتوغرافية لكي نستخدمها في هذا الكتاب. لقد بذلنا كل جهد ممكن حتى نتصل بمالكي حقوق هذا الصور؛ وأما إذا كان هناك أي غلط أو إهمال، فإن مما يسّر المؤلّف والناشر أن ينوّها بما تفضل به مالكو الحقوق في أية طبعة قادمة من هذا الكتاب.

الكتاب الأوّل بين الكتب
الأكثر مبيعًا على نطاق عالمي

كتابٌ بقلم واحد من أهم الأصوات في ميدان الفلسفة الحديثة، مؤلف "دروس الحب"، "عزاءات الفلسفة"، "قلق السعي إلى المكانة" و"مدرسة الحياة".

يستطلع كتاب "عمارة السعادة" الصِّلات الساحرة الخفيّة بين المباني التي نسكنها وبين حُسن حالنا على المدى البعيد.

ما الذي يجعل بيتاً من البيوت ذي جمالٍ حقيقي؟ ولماذا تبدو بيوت جديدة كثيرة قبيحة جدّاً؟ ولماذا نخوض مناقشات حادّة حول الأرائك واللوحات؟ وهل يمكن إيجاد حلّ لتباينات الأذواق والتفضيلات على نحوٍ مُرضٍ؟

بغية الإجابة عن هذه الأسئلة وعن أسئلة كثيرة غيرها، ينظر دو بوتون إلى مبانٍ كثيرةٍ في أرجاء العالم، من الأكواخ الخشبية في القرون الوسطى إلى ناطحات السحاب الحديثة. يتفحّص الأرائك والكاتدرائيات ومجموعات الشاي ومجمّعات المكاتب، ثم يُعرب عن جملة أفكار فلسفية كثيراً ما تكون مفاجأة مدهشة. سوف يأخذك كتاب "عمارة السعادة" في جولة ساحرة عبر تاريخ العمارة والتصميم الداخلي وفلسفتهما، وسوف يغيّر نظرتك إلى بيتك.

"أفضل مقدمة لفن العمارة... يكتب دوبوتون بعذوبة ومهارة... لا أستطيع أن أشيد بهذا الكتاب بما يفيه حقّه، فهو يقول كل ما يُمكن أن يُقال"

Robert Campbell,
The Boston Globe

"يتحدّث آلان دو بوتون في مواضيع كبيرة معقّدة، ويكتب عنها ببراءة خدّاعة فَطِنة"

The Observer

"ذكيٌّ، تحريضيٌّ، لكنه نَضِرٌ كزهرة أقحوان"

Literary Review


daraltanweer.com